ISSN: 2255-226X Depósito Legal: J1404-2012

ARGENTARIA
Revista de Historia, Cultural y Costumbrista de la provincia de Jaén

PLEITOS DE LA COFRADÍA MATRIZ, DE LA VIRGEN DE LA CABEZA DE ANDÚJAR, DURANTE LOS SIGLOS XVI AL XX

Enrique Gómez Martínez

Real Academia de la Historia. Instituto de Estudios Giennenses. Email: henriquegomez32@gmail.com

RESUMEN: La devoción a la Virgen de la Cabeza de Sierra Morena en Andújar comienza en 1227, dos años después de la entrega del castillo, por parte de los árabes, al rey castellano Fernando III. No conocemos cuándo se constituye la cofradía de la Virgen de la Cabeza, conocida ahora como matriz, así como de otras denominadas filiales. Será al partir del siglo XVI cuando la devoción aumenta considerablemente creándose nuevas cofradías que asistían anualmente a la romería que tiene lugar en el entorno de su santuario el último domingo de abril.

Conforme la devoción mariana va creciendo, en participación de cofradías y personas, surgen los pleitos que la cofradía andujareña va a tener por la propiedad de la imagen de la Virgen, el pedir limosnas para el santuario; sin que estas llegaran a su destino, sino que pasaban a la apropiación indebida, con la propiedad de los terrenos circundantes del santuario, el derecho de patronato a la hora de nombrar sacerdotes que atendieran el culto en él, con los Carmelitas y Teatinos por el intento de fundar en el santuario, la suspensión de la cofradías en el reinado de Carlos III y la devolución del santuario por parte del Estado, tras la desamortización en la regencia de Espartero, entre otros.

PALABRAS CLAVE: Pleitos, Virgen de la Cabeza, Andújar, Andalucía, Jaén.

ABSTRACT: The devotion to the Virgen de la Cabeza de Sierra Morena in Andújar begins in 1227, two years after the delivery of the castle, by the Arabs, to the Castilian king Fernando III. We do not know when the brotherhood of the Virgen de la Cabeza, now known as matrix, as well as other so-called affiliates, was constituted. It will be from the 16th century when the devotion increases considerably, creating new brotherhoods that attend annually the pilgrimage that takes place in the surroundings of its sanctuary on the last Sunday of April.

As the Marian devotion grows, in the participation of brotherhoods and people, lawsuits arise that the andujareña brotherhood will have for the ownership of the image of the Virgin, asking for alms for the sanctuary; without these reaching their destination, but they passed to the misappropriation, with the property of the surrounding lands of the sanctuary, the right of patronage at the time of naming priests who attended the cult in it, with the Carmelites and Theatines for the attempt to found in the sanctuary, the suspension of the brotherhoods in the reign of Carlos III and the return of the sanctuary by the State, after the confiscation in the regency of Espartero, among others.

KEY WORDS: Lawsuits, Virgen de la Cabeza, Andújar, Andalusia, Jaén.

Este trabajo se ha publicado on-line en la revista digital ARGENTARIA el día 30/08/2023, y se citará como:

GÓMEZ MARTÍNEZ, E., 2023. Pleitos de la cofradía matriz, de la Virgen de la Cabeza de Andújar, durante los siglos XVI al XX. *ARGENTARIA*, **vol. 27**: 105-120.

ISSN: 2255-226X Depósito Legal: J1404-2012

ARGENTARIA
Revista de Historia, Cultural y Costumbrista de la provincia de Jaén

Introducción

El origen de la devoción a la Virgen de la Cabeza de Sierra Morena, Andújar (Jaén), se sitúa según la leyenda en 1227, ocho años después de la entrega de los árabes al rey castellano Fernando III del castillo de la entonces referida villa; sin embargo, dicho acontecimiento tuvo realmente efecto en el año 1225 (MARTÍNEZ, 2000: 615); posiblemente esto es lo que hace a Salcedo Olid situar la aparición de esta Virgen en 1233 (SALCEDO, 1650: 6 r), no teniendo en cuenta la fecha, primera indicada, que Salcedo de Aguirre apunta en su libro publicado en 1614 (SALCEDO, 1614: 38 r). En ambas fechas de la entrega de Andújar, 1219 o 1225, la diferencia de años es de ocho para situar las que uno y otro autor consideraban que fue la aparición o hallazgo de la imagen de Ntra. Sra. de la Cabeza. Conforme avance el siglo XVII y se publique la historia de Andújar y de San Eufrasio (TERRONES, 1657: 177 r), la fecha se unifica en 1227; la cual será aceptada por todos los autores que han escrito o escriben, desde el siglo XVII hasta la actualidad.

Todo lo antes indicado, con el objetivo de situar en el tiempo el origen de la devoción mariana que estudiamos, viene a demostrar ciertas dudas, que se van a hacer mucho más patentes cuando hablemos del origen de la cofradía de la Virgen de la Cabeza de Andújar, denominada matriz, al no contar con fecha alguna de su creación y por tanto no saber qué pleitos tuvo desde su origen y solamente retrotraernos al siglo XVI cuando contamos con documentación para su estudio.

Salcedo Olid nos dice: "*Nadie podrá dudar que el establecimiento de la Cofradia de Nuestra Señora de la Cabeça tuvo ilustre, y generoso principio en Andujar, y que los mas de sus Fundadores fueron nobilísimos viendo el punto, y estimacion de Cavalleria, con que siempre se ha gobernado en observancia de sus antiguos, y loables estatutos; pero el tiempo, y la antiguedad, que todo lo consumen, acaban, y destruyen (como dixo Ovidio) nos ha privado de poner aquí la fudacion original, porque como los papeles han pasado por tantas manos, no ha sido posible descubrirla.*

Nuestro D. Antonio Terrones Robles, dize, que se fundó pocos días despues que se aparecio Nuestra Señora (...)". (SALCEDO, 1677: 245-246). Como hemo visto, el autor se lamenta no poder poner la fecha en que se funda la cofradía de Andújar, recurriendo a su coetáneo Terrones que dice, en su libro sobre San Eufrasio, que se funda días después de la aparición de la Virgen al pastor, sin aportar fecha alguna ni referencia documental; con ello quiere darle la misma antigüedad de 1227, lo cual no ofrece garantía alguna. Pero la falta de noticias sobre el origen de la cofradía, no nos hace negar la existencia de ella desde el siglo XIII al XV; lo que nunca podemos afirmar, hasta ahora, es que su creación fuera en una fecha concreta; aunque según la bula del cardenal Ranuncio, dada en Roma el 15 de mayo de 1552, nos dice que la cofradía se creó primero como hermandad no institucionalizada y después se instituyo con la confirmación de sus estatutos (TORRES, 2003; 242). Luego, no conocemos fehacientemente de ella la fecha; hasta que en 1505 el obispo de Jaén, Alonso Suárez de la Fuente del Sauce, le apruebe sus estatutos u ordenanzas (GÓMEZ, 2005: 9-38). Será a partir de entonces cuando tengamos información amplia y documentada sobre la historia de la actual Real e Ilustre Cofradía Matriz de la Virgen de la Cabeza.

Los pleitos

Posesión de la imagen:

Uno de los primeros pleitos que vamos a indicar, que recogen quienes han escrito sobre la Virgen de la Cabeza desde 1900; aunque sin ponerle fecha de lo sucedido, pero que entiendo pudo ser el primero por su temática, al tratarse de la disputa entre Arjona y Andújar por la propiedad de la imagen: "T*ambién dice, hubo otro pleito con los habitantes de Arjona.*

Este pleito era sobre el derecho de propiedad de la Virgen.

Fundaban los de Arjona su querella, en que siendo ó habiendo ido ante, vecino de aquella villa el pastor Juan de Rivas, que a ellos les pertenecía la Sagrada Imagen.

Es cierto sí, que Juan residió en Arjona, mas luego, vivió en Andújar, donde habitaba por entonces.

Estos y otros parecidos argumentos, presentaron los de Arjona al tribunal y de nada sirvieron.

Los documentos y escrituras antiguas probaron cómo aquella y no otra Santa Imagen había pertenecido á Andújar en tiempo del glorioso San Eufrasio: además, el sitio en donde se apareció la Virgen, pertenecía a su jurisdicción…

En fin, todos cuantos derechos son irrecusables por la Ley, los tenía la ciudad de Andújar.

Así, pues, Arjona, perdió también aquel pleito". (FE, 1900: 191-192).

Lo anteriormente dicho habla de un pleito entre dos localidades, no entre cofradías. Esto puede indicarnos una fecha muy inicial en la que esta mariofanía no estuviera todavía establecida con sus cofradías y fueran las autoridades civiles quienes intervinieran en defensa de ella. También podemos pensar que la protección que las cofradías han tenido por parte del Cabildo Municipal, especialmente la de Andújar, mediara en amparo de sus derechos, que también eran los del municipio.

La leyenda de la aparición o hallazgo de la Virgen de la Cabeza y su relación con el pastor, la conocemos gracias a Manuel Salcedo Olid, caballero capitular municipal, que en 1677 la cuenta en su libro Panegírico Historial de Ntra. Sra. de la Cabeza de Sierra Morena, de forma novelada; donde la Virgen y el pastor de Colome-

ISSN: 2255-226X Depósito Legal: J1404-2012

ARGENTARIA
Revista de Historia, Cultural y Costumbrista de la provincia de Jaén

ra, mantienen unos diálogos. En uno de ellos, le dice a la Virgen que pondrá todo su ganado para que se gaste en la edificación del templo que le estaba pidiendo se hiciera en aquel lugar: "*(...) De mi parte no tengo que ofrecer, Señora de los Cielos, y de la tierra, sino la rendida obediencia de mi coraçon,(...) Mi pobre ganadillo (creame, o no me crean en Andújar) ha de ser lo primero que se gaste en la fabrica de vuestra Santa Casa y á ser yo tan dichoso, que mi corto caudal fuera bastante para hazer toda la obra, con mucho gusto lo empleara en ella sin reservar cosa alguna (...)*" (SALCEDO, 1677: 214-215). Sin lugar a dudas el ofrecimiento demuestra que el ganado es suyo y no de otra persona a la que sirva, por lo que estamos hablando de un ganadero; aunque humilde. Esto nos indica que su relación con Arjona no existía en ese momento: "*(...) que avia vivido despues en Arjona en la misma servidumbre; y aviendo conseguido libertad, estava en Andújar ocupado en aquel humilde y pobre exercicio*" (SALCEDO, 1677: 208). Por tanto, queda clara que la pretensión de Arjona no tenía fundamento, según la narración de la leyenda; al margen de otra posible documentación que pudiera aclarar el pleito y que no conocemos.

En relación a este aparente pleito, el historiador Torres Laguna escribe: "El pleito con los de Arjona sobre la propiedad de la imagen -aparte de que parece más una leyenda que una realidad, ya que la señora Fe y Giménez no dice las fuentes históricas de donde la toma-, es, en todo caso, una devoción simple y sencilla la que lo promueve, sin consistencia jurídica."(TORRES, 1961: 165).

Derecho de Patronato:

Conforme el siglo XVI va avanzando el santuario de Ntra. Sra. de la Cabeza va teniendo más interés para quienes quieren gobernarlo, gracias al aumento de visitantes a lo largo de todo el año que dejan limosnas y otros objetos de valor para el culto; todo al margen de quien era su legítima propietaria, la cofradía de la Virgen de la Cabeza de Andújar; que tendrá que demostrarlo ante la autoridad religiosa cada vez alguien intentase quitársela. En definitiva, estamos hablando del jus patronatus, que era "derecho de patronato"; porque quien promovía la construcción de una capilla, altar o iglesia se convertía en su patrono y tenía derecho a nombrar un sacerdote y por tanto asegurar su sustento. Como la cofradía de Andújar había edificado la ermita del cerro de La Cabeza, era el patrono de ella y le correspondía nombrar a los sacerdotes para el culto que allí se celebraba; de ahí los pleitos que vamos a ver, al intentar otros religiosos ocupar el derecho legal que ella tenía.

"*Estando la Cofradia, Priostre y Diputados de ella, en quieta, y pacifica posesion de este gobierno, el año de mil y quinientos y diez y siete, un Clerigo llamado Chistoval de Olivares impetró el servicio de esta Santa Casa, y la Cofradia redarguyó las falsas bulas; y le obligó á recurrir a Roma personalmente, y aviendose embarcado, permitió Dios que se ahogase en el mar, y llegando la noticia de este fracaso a su correspondiente Curial, lo impetró para si, y para Francisco de Valtodano, a lo qual la Cofradía hizo tanta resistencia, que el Pontifice Leon Dezimo, el año siguiente de mil y quinientos y diez y ocho despachó su Bula para que el Obispo de Jaen pusiese a la Cofradia, Priostre, y Diputados de ella en la posesión de que avia gozado hasta entonces con los privilegios referidos la qual puso en execucion el Ilustrisimo señor Don Alonso Suarez de la Fuente del Sauce, Obispo entonces de Jaen, (...) a trece de Febrero de mil y quinientos y veinte.*"(SALCEDO, 1677: 253-254).

El anterior texto nos habla de cómo un clérigo, Olivares, intenta el gobierno del santuario, "Santa Casa", a través de bulas falsas, que de inmediato la cofradía las "redarguyó"; es decir, convirtió el argumento contra él y le obliga a recurrir a Roma, al papa. En el viaje fallece y de quienes dependía, "Curial", lo solicitan para sí, "impetró", y para Valtodano. Lógicamente la cofradía se opone y consigue de León X, en el año 1518, una bula para que el obispo de Jaén reconozca a la cofradía todos los privilegios que tenía.

El 15 de febrero de 1520, el referido obispo concedió el patronato del santuario a la cofradía de Andújar (Salcedo Olid; dice que fue el día 13, es un error): "(…) Otro sí, por azer vien y merzed a vos, los dichos / piostre e cofrades, vos damos el jus patronatus perpetuamente / de la dicha capellanía perpetua / así por nos erijida e criada en la dicha /hermita para que seais perpetuos patronos de ella vos / lo dichos piostre e cofrades y vuestros suzesores , y vos damos libre /e plenario poder en autorida para que cada y cuando quisi/ere dese bien visto bos fuere, e viendo que conviene a el servizio / de la dicha capellanía nombrar e presentar el capellán que / la ubiere de servir ante nos o ante nuestros suzesores, de / tal manera que si el tal capellán que asistiere por nos ante / nos presentado, no sirviere bien y como deve la dicha ca/pellanía, que podáis quitarlo e presentar otro como / patronos de ella ante nos i ante nuestros suzesores (…)" (FRÍAS, 1997: 55). Lo significativo, del anterior texto, es que el capellán tenía que ser ratificado por el obispo del momento y que si no lo hacía bien; podía ser cesado y nombrado otro, siempre por la cofradía.

De este pleito nos habla el cardenal Ranuncio (Ranuccio Farnese o Farnesio, proclamado cardenal por el papa Paulo III en 1545), en su bula de 1552, y nos aclara algo más el anterior texto de Salcedo Olid: "(…) vuestros predecesores hermanos / se obligaron a hacer una fiesta a Nuestra Señora el último domingo / del mes de Abril en su ermita de Sierra Morena, como oy celebran / lo que rigen y gobiernan, como también el cuidado de poner santero / y que celebren otros divinos ofi-

ISSN: 2255-226X Depósito Legal: J1404-2012

ARGENTARIA
Revista de Historia, Cultural y Costumbrista de la provincia de Jaén

cios; y para ello existe la facultad de / poner un presbítero para la celebración de dicha festividad y divinos / oficios y removerlo a su voluntad (…)" (FRÍAS, 1997: 56-57).

Fallecido Olivares, prosigue la referida bula: "*(…) pereció en el camino; con cuyo motivo y / noticia el escritor o curial Juan de Madrigal y Francisco de Baltodano hicieron la pretensión para sí y la alcanzaron (esto último no lo dice Salcedo Olid) y obtuvieron respecti/vamente de dicho Señor León; pero habiendo suplicado y reclamado el prios/tre y diputados al mismo señor León papa décimo, despachó y man/dó al obispo de Jaén pusiese a la cofradía en su antigua posesión, lo / que executó con expresión de sus antiguos privilegios de nombrar ca/pellán y removerlo a elección de el priostre y diputados (...) para lo que se consede y re/serva el derecho de patronato al priostre y diputados y a los hermanos (...)*" (FRÍAS, 1997: 57).

Por similar problema del anterior pleito, hubo otro en 1540, siendo papa Paulo o Pablo III (1534-1549), con el licenciado Porcel: "Con estos fundamentos estuvo la Cofradia amparada en su posesión, hasta que el año septimo del Pontificado de nuestro muy Santo Padre Paulo Tercero, en que el Licenciado Chistoval Porcel, imaginandose rico con las limosnas del Santuario (como si alli hubiera otros intereses, sino el estipendio personal de cada Misa) sin darse por entendido de lo referido, pidió el servicio de esta Santa Casa, como que entonces avia vacado por muerte del dicho Christoval de Olivares, a lo qual se opusieron Priostre, y Diputados, siguiendo el pleito hasta sacar dos sentencias conformes en los Tribunales a quien tocó en España, y en apelación el pleito al Sacro Auditorio de la Rota, donde hubo sentencia amparando a la Cofradia en su posesión, de que sacaron letras executoriales, que guarda en su Archivo, como consta de dos Bulas Apostolicas, una del Eminentisimo Ranuncio, Presbytero Cardenal de Santangel, Plenipotenciario de la Santidad de Julio III, y otra del propio Pontifice, despachada el año de mil y quinientos y cinquenta y dos, el qual fue servido de confirmar la sentencia de la Rota, mandando, que desde alli adelante para siempre jamás no fuese inquietada la Cofradia en el derecho de el Patronato perpetuo de el Santuario, y poniendo gravísimas censuras a los que intentasen perturbar, supliendo qualquiera defectos que hasta entonces pudiese a ver ávidos y nombrando por Juezes Conservadores Apostolicos de esta causa al Dean de la Santa Iglesia de Cordova, al Prior de San Benito de Porcuna, Dignidad en la Orden de Calatrava" (SALCEDO, 1677: 254-256).

De nuevo vemos el interés que las arcas del santuario tenían para algunas personas; de ahí que Porcel pretendiera pasar al servicio de la misma, al llevar tiempo vacante la plaza que quiso también ocupar Olivares. A esto se opuso la cofradía, obteniendo sentencia favorable y dos bulas de Ranuncio y Julio III, dadas en el mismo año, 1552; aunque en meses distintos: La primera en mayo y la otra en septiembre (FRÍAS, 1997: 56-62), en las que queda aclarada la posesión del santuario por parte de la cofradía andujareña.

Algo muy importante en la bula, que venimos estudiando, es que los derechos en general de la cofradía con respecto a la ermita de Sierra Morena, se hacen extensivos al hospital que ella tiene en la ciudad: "*(…) bienes hasta aquí ofrecidos a la misma hermita y fábrica de ella / y a la manutención y aplicación y ospitalidad del hospital, que existe en la / ciudad de Andújar, vajo de la misma invocación y dependiente de la hermi/ta de Sierra Morena (…)*" (FRÍAS, 1997: 58). Al hacer extensivos los derechos de la ermita al hospital están reconociéndole a la cofradía los mismos privilegios, para así evitar nuevos pleitos si alguien pretendía la posesión u otros derechos sobre este.

Además, Ranuccio dice que desde el obispo a cualquier otra persona eclesiástica o civil no pueda pretender que los bienes inmuebles y/o económicos sean suyos o quiera cuestionarlos. Deja muy claro que contra esta bula nadie puede intervenir, ni siquiera el tribunal de la Rota: "(…) y el obispo no pueda impedir, ni entrometerse en manera/ alguna en el gobierno de la hermita, de sus bienes o legados, y de otras cosas / que dicen respecto a la hermita en la forma que fuese (…)Mandando más estrechamente a / los rebeldes en virtud de Santa obediencia; combiene saber, por lo que / toca a los obispos o a otros mayores prelados bajo de la pena de suspen/sión de los divinos oficios; y por lo que toca a otros la excomunión (…). Y qualquiera erecciones, im/petraciones o adquisiciones, provisiones, disposiciones , uniones y aplica/ciones de la dicha hermita u iglesia, y de los bienes, limosnas, derechos / de ella y legados, o de otras cosas echas con qualquiera otra autoridad / contra el tenor de esta presentes letras apostólicas que sean imbálidas; / aunque seays forzados a que se hagan, y así por qualesquiera jueces / y personas, aunque sean auditores de la Rota, violentando la facultad / a los cofrades o alguno de estos de juzgar de otra conformidad y de di/finir, se debe juzgar y dar por difinido, que es nulo e invalido; y qua/quier cosa que acaeciere por el ordinario o otra qualesquiera por auto/ridad, sabiduría o ignorancia decretado se tenga por atentado. Prorogamos / especial y expresamente aquellas y las demás contrarias, porque ha / de permanecer nuestras letras perpetuamente en su fuerza y vigor. / Dada en Roma bajo el ello del oficio, el día primero de mayor, en el ponti/ficado del Señor Julio tercero, en el año tercero./(FRÍAS, 1997: 58-59).

Para que no quedara duda sobre el derecho de patronazgo que la cofradía de la Virgen de la Cabeza de Andújar tenía sobre su ermita en la sierra y el hospital en dicha localidad, el papa Julio III lo ratifica en septiem-

ISSN: 2255-226X Depósito Legal: J1404-2012

ARGENTARIA
Revista de Historia, Cultural y Costumbrista de la provincia de Jaén

bre de 1552, además haciendo alusión a la bula de: "(…) Ranuncio del título / de San Ángel de la Santa Romana Yglesia, presbítero cardenal, nuestro ma/yor plenipotenciario, expuso que por los mismos piostre y hermanos en/tre otras cosas deseaban por el feliz suceso de la misma hermita, se con/firmase el derecho de patronato (en cuya posesión existe) por apostólica / autoridad y de poner capellán y removerlo (…)"(FRÍAS, 1997: 60).

Prosigue en su bula Julio III diciendo que el referido cardenal "(…) os aprovó y confirmó el / derecho de patronato y poner capellán que celebre en la hermita (…)" (Frías, 1997: 60). De nuevo repite en el referido texto lo que Ranuncio ya había ordenado; de ahí que estemos hablando de una ratificación papal, cuando dice: "(…) combiene a saber que el privilegio del príncipe (se refiere a Ranuncio) deva permanecer / y también deva ser amparado con el mérito de las letras apostólicas (se trata de un tipo de documento oficial elaborado por el Pontífice y dirigida a un destinatario concreto; aunque hay casos de cartas para toda la Iglesia) / y también para que se quite audacia de los temerarios y de otras per/zonas que quieran impedir la execución de las mismas letras, mis/mo piostre y diputados busquen algunos jueces executores y defensores / que les asistan y los defiendan de aquellos que están señalados, conviene / a saber, el Prior de Porcuna (se refiere al de San Benito), deán de Córdova y el auditor de la Sacra Rota / para que pacíficamente puedan usar de las dichas letras apostólicas (…)" (FRÍAS, 1997: 61). Como vemos, indica a la cofradía (prioste y diputados) el camino a seguir si alguien se entromete en el derecho de patronato, señalándoles a tres posibles jueces a los que recurrir; a los cuales les dice: "(…) Por conclusión, nosotros inclinamos a semejantes súplicas / mandamos a vuestra discreción por los apostólicos escritos, como hasta / aquí, que si las dichas letras os fuesen presentadas por los dichos piostre / y diputados, que ahora y en adelante existan, les amparéis con eficaz / defensa y hagáis que las dichas letras y todas las cosas contenidas en / ellas se observen imbiolablemente y que los mismos piostre y diputa/dos gozen pacíficamente de los privilegios contenidos en las mismas le/tras (…) Sub data en Roma en la Basílica de San Pedro en el años de / la Encarnación del Señor de mil quinientos cinquenta y dos a doce de septiembre / de nuestro pontificado en el año tercero./(…)" (FRÍAS, 1997: 61-62).

Petición de limosnas:

La popularidad de la ermita o santuario de Ntra. Sra. de la Cabeza, propiciaba el que muchas personas quisieran sacar beneficio de él a través de pedir limosna con destino a su fábrica. Cualquiera podía recorrer villas, pueblos y ciudades diciendo a todos que el destino de los dineros que solicitaba era para dicho fin, sin necesidad de demostrar que era cierto y que además contaba con la autorización pertinente de la cofradía de la Virgen de la Cabeza de Andújar. En consecuencia, esta tenía que andarse con mucho cuidado, para evitar, en su nombre, una estafa de los pedigüeños.

Hechas las denuncias por la cofradía, el juez apostólico don Juan Fajardo, prior de San Bartolomé de Andújar, ante el notario Miguel Ruiz, toma declaración a varios testigos: "Todas las declaraciones se reducen a decir los testigos que conocen al prioste, alcaldes y fiscales de la cofradía de N. S. de la Cabeza, así como haber visto la fiesta que se hace en el Santuario etcétera. Que saben que la cofradía tiene una Bula de Roma que prohíbe pedir limosna para la obra de la santa casa a todo aquel que no tenga licencia especial de la cofradía.

El testigo Juan Ruiz de Montoro, uno de los presentados por el mayordomo de la cofradía, don Juan Alonso Palomino, dice que estuvo presente el jueves antes del domingo en que se celebra la fiesta en Sierra Morena, en la parroquia de San Bartolomé, en cuya capilla mayor, ante mucha gente de Andújar y forasteros, leyó el cura don Juan de Lucena ciertas cartas condenando con excomunión y otras penas a los que pidiesen limosna para la Virgen sin licencia del prioste y alcaldes de la cofradía, lo que se hacía todos los años a toque de campanas para fuese público" (TORRES, 1961: 146-147).

Es llamativo en el anterior texto esa costumbre de recordar con penas significativas, como la excomunión, a quienes pidieran limosnas en nombre de la cofradía sin tener su autorización. La picaresca sería difícil de controlar y erradicar, por muchas amenazas que se hicieran.

"De las manifestaciones hechas por los testigos, las más importantes son las que siguen: Que en la fiesta de 1543 se había visto tanto público como en ningún año anterior. Que se pidió limosna para la obra del Santuario. Que uno de los pedigüeños fue Juan Ruiz de Oca, procesado y preso por pedir sin licencia; hombre de poca confianza y de poca conciencia. Que oyó leer en romance castellano una bula del Papa Julio III, prohibiendo pedir limosna (…)" (TORRES, 1961: 147).

Lo anteriormente dicho, si es cierto, quien lo escribe confunde o la fecha o al papa de entonces; ya que Julio III ocupa la cátedra de San Pedro de 1550 a 1555, por tanto la bula no pudo ser dada por él unos siete años antes. Tal vez el año fuera 1553.

Prosigue el anterior documento diciendo: "Que Ruiz de Oca tiene una posada, solía pedir todos los años, pero no es de fiar. Que la cofradía se queja, con razón, de que muchas de las personas que piden -legos, frailes y religiosos- defraudaban a la cofradía al rendir cuentas, y que estando sobre aviso, cogieron en fragante delito a un clérigo de Baeza y a varios frailes más, que también pedían para la Virgen, pero que no daban buena cuenta de dichas limosnas" (TORRES, 1961: 147).

ISSN: 2255-226X Depósito Legal: J1404-2012

ARGENTARIA
Revista de Historia, Cultural y Costumbrista de la provincia de Jaén

La dimensión de la estafa, derivada de las limosnas, parece bastante grande y habitual; porque acusan a todo el mundo, sea de la condición civil o eclesiástica que fuera. Esto también demuestra la importancia de la devoción a la Virgen de la Cabeza en el siglo XVI. Siglo de un gran auge en el que se constituyeron el mayor número de cofradías, contabilizándose a finales de dicha centuria, 63 de ellas (GÓMEZ, 2002: 163).

Veamos lo que dice el encausado: "Ruiz de Oca se defendió bien y dijo que no había pedido para la iglesia del Cerro, sino para la de Andújar; arremete contra alguno de los testigos, haciéndole cargos de los que no salen bien librados, tanto, que el notario eclesiástico comunicó al travieso posadero que podía ir nuevamente a la iglesia, donde, previa absolución, recibiría los sacramentos.

Esta causa fue incoada a petición de la cofradía; el Papa Julio III nombró juez apostólico al prior de San Benito, de Porcuna, que lo era Fray Gonzalo de Calatayud, autoridad que fue creada por la orden de los caballeros de Calatrava" (TORRES, 1961: 147).

Antes he indicado que las fechas del proceso judicial y el papa no coincidían, en el documento que nos ofrece Torres Laguna; sin embargo, creo que lo que está equivocado es el referido año de 1543, porque dicho autor a continuación escribe: "De entre todos los datos curiosos que figuran en el proceso se deduce que en el año 1553 continuaban las obras del Santuario (…)" (TORRES, 1961: 147).

Juan Alonso de Piédrola:

En los terrenos donde tuvo lugar la aparición o hallazgo de la imagen de la Virgen, eran de realengo. Mientras que fueron así, la cofradía no tuvo problemas, pero cuando el rey decide venderlos, entonces surgieron.

La realidad es que la ermita pasó a estar dentro de una propiedad particular, convirtiéndose en una isla en un mar privado, lo cual le iba a ocasionar a la cofradía problemas, como ahora veremos.

Será en 1573 cuando el rey saca a subasta los terrenos de Sierra Morena, término municipal de Andújar, donde se ubica la ermita-santuario de Ntra. Sra. de la Cabeza, planteándose un problema a la cofradía local al verse condicionada por el poder o no acceder a dicho lugar sagrado para poder celebrar la romería a dicha Virgen y otras conmemoraciones anuales; de ahí que comience un pleito con el rey Felipe II y el propietario de las tierras en cuestión. El 10 de enero de 1573, la cofradía otorga poder a su prioste, Pedro Hernández Colodrero, con el fin de defender en los tribunales de justicia los intereses de ella, relacionados con el lugar donde estaba y está el santuario: "Petición: La casa e Iglesia de N. S. de la Cabeza estaba edificada en el sitio de la Posada de la Alcoba que es propiedad de la dicha Iglesia y que Juan Alonso de Piédrola ha hecho postura para el adehesamiento de los Colmenares, de donde resulta perjuicio para la Cofradía porque tiene necesidad que lo dichos sitios sean de la Iglesia para la gente que viene a la Iglesia en romería de todos los reinos de su Mgd. continuamente todo el año y principalmente en el mes de septiembre el día de la Natividad de N. S. y el posterior domingo de abril de cada año en que se celebra la fiesta principal de N. S. donde ordinariamente se juntan más de doscientas mil personas, que para su alojamiento y de sus bagajes y pasto para el ganado que trae, para la gente que viene a vender mantenimiento y mercaderes que vienen a la feria que aquel día se hace, es necesario el dicho sitio de ambas las dichas dos posadas. Y para hacer alojamiento para casas de cuarenta y más cofradías que de diversos pueblos de todos los reinos acuden a dicha fiesta. Se desmontarían los montes si se vendiese a don Juan Alonso de Piédrola, con lo cual no habría leña para loa que allí acuden para su abrigo y amparo. Ya que los pastos comunes de la ciudad distan más de tres leguas del lugar, apartados de la Iglesia y además de ser fatal para la dicha devoción. Y vendrá perjuicio a S. Mgd. por las alcabalas y rentas de S. Mgd. de las mercancías que se venden y de los bastimentos. Pide que el Juez no acote ni deje los sitios a don Juan Alonso de Piédrola ni a otro particular. Que se adjudiquen en el tanto que a otros a la dicha casa e Iglesia con las condiciones que tiene concertadas" (TORRES, 1961: 149).

La petición de la cofradía es clara y lógica, si Piédrola convierte sus tierras en dehesa, las personas que vienen a la romería y en septiembre, no podrán tener leña ni alojarse allí; teniendo en cuenta las más de doscientas mil personas que allí se reúnen. El número de romeros nos parece muy elevado para ser verdad en el siglo XVI; aunque es lógico que la cofradía lo aumente considerablemente, para así hacer más presión y justificación a su pretensión. También le dicen al rey lo perjudicado que sería su hacienda, al perder los impuestos que en la feria se pagaban; si no podían asistir, tanto devotos como mercaderes. El número de cofradías lo considero más ajustado a la realidad, también porque ese dato se podía constatar verazmente, mientras que el de asistentes a la romería, sería muy difícil hacerlo.

La respuesta del juez a la cofradía se ajusta a la venta que el rey había hecho a Piédrola y el compromiso que este había contraído, con respecto a permitir la utilización de sus tierras durante los días antes, durante y después de la romería. Veamos: "Respuesta del señor Juez: Que tiene en nombre de S. Mgd. adehesado y vendido al dicho don Juan Alonso de Piédrola los sitios de Colmenares que dicen de Alcoba y el Barranco, con la condición que el día de la fiesta de N. S. que cae en el mes de abril en domingo, doce días antes y uno después, puedan entrar en el término libremente de la Alcoba. Y

ISSN: 2255-226X Depósito Legal: J1404-2012

ARGENTARIA
Revista de Historia, Cultural y Costumbrista de la provincia de Jaén

estar todos los géneros de ganado que allí se tuvieren para bastimento de carne como para vender, lo mismo cualquier género de bestias de las personas (…) y así mismo se quedan para dicha casa y cofradías las casas de tienda que están cerca de la dicha casa (…)" (TORRES, 1961: 149-150).

Creo que el juez deja muy claro que la venta de las tierras comprometía al propietario; que doce días antes del domingo de romería y el día siguiente, lunes, en la parte de la Alcoba podían entrar todas las personas que asistieran a la fiesta, incluso deja a la cofradía y a la casa o iglesia las tiendas que estaban próximas a ella.

Prosigue el anterior documento, por parte del juez, indicando en cuánto se ha vendido a Piédrola el lugar en cuestión; una cantidad bastante elevada para la época, y que la cofradía no ha querido participar en la subasta y que al propietario no se le ha vendido nada de lo que ella poseía y que hasta entonces había disfrutado de unas tierras que eran del rey; y si se admitía la pretensión de la cofradía, Su Majestad y la Hacienda Real serían perjudicados:

"La cual dicho sitio de la Alcoba se dio a don Juan Alonso de Piédrola en seiscientos ducados de contado. La cual venta se hizo habiendo procedido antes muchas y diversas veces la publicación de lo que Su Mgd. manda, que se vendan los dichos sitios a la persona que más diere por ellos, en esta ciudad por voz de pregonero. Lo cual vino a noticia de dicha cofradía y cofrades de la casa y no ha tratado ni querido tratar de adehesarse los sitios ni ofrecer cosa ninguna por ellos hasta ahora que lo ven en tercera persona y a la cofradía y casa no se le ha vendido cosa alguna de lo que hasta aquí poseía y era depositaria, porque la tierra de los dichos sitios es de S. Mgd. y han gozado el pasto y todos los aprovechamientos comúnmente los vecinos de la dicha ciudad y su tierra y si se hubiese de admitir lo que la dicha cofradía ofrece seria gran perjuicio de S. Mgd y de su Real Hacienda. La venta pasará adelante y se dará posesión personal de los dichos sitios al dicho don Juan Alonso de Piédrola (…)" (TORRES, 1961: 150).

Parece normal que el pleito no se quedara en la anterior sentencia, sino que la cofradía apelara, el 18 de enero de 1573, ante la noticia de que el juez iba a amojonar los Colmenares y dar posesión de las tierras a Piédrola. Esta recurre para que se paralicen dichas actuaciones, diciendo que había apelado al rey (TORRES, 1961: 150).

El 19 de enero el juez deniega el requerimiento de la cofradía y procede a dar posesión al comprador y al amojonamiento del terreno. (TORRES, 1961: 150).

La cofradía el 9 de abril presenta al juez la Real Cédula para que cumpliera lo que en ella se manda: "El Rey.- Don Gerónimo de Fuentes, nuestro Juez de Comisión. La averiguación de los Colmenares de Andújar por parte del Prioste Y Cofrades de la Cofradía de Nuestra Señora de la Cabeza que en Sierra Morena (…) nos ha hecho relación que la dicha ermita es uno de los templos de mayor devoción, e donde más gente concurren de toda la comarca y además de la dicha Cofradía hay otras cuarenta dedicada a la dicha casa (…). El cual tiene por propio suyo un sitio de Colmenar que llaman la Alcoba donde se haya edificada e junto al dicho sitio existe otro colmenar que llaman el Barranco que llega hasta la pared de dicha ermita que es de Lucía de Aguilar, vecina de la villa de Arjonilla. Que debiendo de amparar a la dicha ermita e a la dicha Lucía de Aguilar la posesión en que han estado de gozar de los dichos sitios y por ser como son para cura tan buena (…)"(TORRES, 1961: 151).

Felipe II en su escrito, a la petición de la cofradía, apunta la importancia de la devoción y romería a la ermita de Sierra Morena, según la información que ella le habría hecho en su petición, así como del lugar donde está edificada la misma, que se denomina la Alcoba, y que linda con las tierras de Lucía de Aguilar. Prosigue el documento: "(…) se debía haber rematado en dichos seiscientos ducados el más largo se contiene en los testimonios que cerca de ello se presentaron ante nuestro Consejo de Hacienda suplicando el tanteo que no vino a noticia del Prioste y Cofrades que se sacaba a la venta los dichos sitios, fuésemos servidos de hacer merced de limoná a la dicha casa de la propiedad de ella es satisfacción a la dicha Lucía de Aguilar que será hasta media legua en contorno en medio de la cual está la ermita que es tierra fragosa y montuosa casi de ningún aprovechamiento si no es para el alimento de la gente que viene a la dicha ermita y ganados que traen para su alimento e cuando no hubiese lugar que mandásemos que los dichos sitios se diesen a la dicha ermita la cual nos serviría con otro tanto en que están vendidos y más cincuenta ducados. Con lo que cesarían los inconvenientes que de no lo hacer así podría resultar como la nuestra merced fuese: Lo cual visto en nuestro Consejo de Hacienda los dichos testimonios se acordó: que debíamos mandar remitir lo susodicho como por el presente se lo remito para que lo veáis y lo proveáis carca de ello lo que vieredes que más convenga a nuestro servicio de manera que los dichos Prioste y Cofrades ni otros ningunos tengan daño y avisarnos de lo que ficiéredes (…)" (TORRES, 1961: 151).

Por lo anterior indicado, la cofradía alega no tener conocimiento de haberse puesto a la venta el referido terreno. Y el rey; que la cofradía podría dar los seiscientos ducados y otros cincuenta más; vimos con anterioridad que, ante las alegaciones de la cofradía para que no se vendieran los terrenos a Piédrola, el juez les decía que no había presentado otra oferta después de haberse hecho pública varias veces. La cofradía le debió decir al rey que no se habían enterado.

Finalmente, el acuerdo del rey y su Real

ISSN: 2255-226X Depósito Legal: J1404-2012

ARGENTARIA
Revista de Historia, Cultural y Costumbrista de la provincia de Jaén

Hacienda, es que el juez decida lo mejor para ellos "lo que vieredes que más convenga a nuestro servicio". Eso sí, que el prioste y cofrades no tengan daño alguno.

El 12 de septiembre de 1573, el juez dice que Piédrola pagó al contado seiscientos ducados por el sitio de la Alcoba y doscientos restantes en tres años. Esta última cantidad es la primera vez que aparece en el pleito; no sabemos si el comprador decidió ofrecer más dinero para evitar, que la puja de la cofradía le pudiera hacer perder la subasta: "(…) En Andújar a 12 de septiembre, el Juez declara que el don Juan Alonso de Piédrola pagó seiscientos ducados de contado por el sitio de la Alcoba e los doscientos restantes en tres años (…) En virtud de la puja hecha por el Prioste y Cofrades manda el Juez que se dé parte a Piédrola" (TORRES, 1961: 152). El que la cofradía pujara debe estar en relación a la Real Cédula que antes vimos, en la que se decía "había admitido postura a los dichos sitios y se debía haber rematado en dichos seiscientos ducados"; tal vez en el recurso de la cofradía ante el rey, que da lugar a la cédula que estudiamos, ella ofreciera dicha cantidad de dinero, subiendo Piédrola su oferta doscientos ducados más.

Teniendo conocimiento el afectado, se opuso: "(…) que se les niegue a los cofrades todo cuanto piden por no ser de derecho y estar ya en posesión legítima (…) Acepta la puja de cincuenta ducados (…)" (TORRES, 1961: 152). El anterior dinero debe ser el que la cofradía añadía a los primeros entregados por don Juan Alonso. Está muy claro que él quería adquirir esas tierras a toda costa.

Como era de esperar la cofradía no iba a aceptar la decisión del juez, sino que va a seguir interponiendo recursos ante el mismo. El prioste pide se cumpla la cédula del rey, a lo que se le contesta: "El 17 de septiembre de 1573 años el Juez proveyó auto por el que declara que por la Real Cédula se le mandó actuar como mejor forma fuera para la Real Hacienda. Teniendo en cuenta que la Cofradía no tiene bienes propios y no puede por tanto pagar a S. Mgd, Se volvió a admitir puja al Prioste, sobre los mil cincuenta ducados" (TORRES, 1961: 152). Aunque la Real Cédula podía parece positiva para la cofradía; sin embargo, dejaba todo al mejor criterio del juez la decisión final del pleito, siempre que fuera en beneficio de la Hacienda Real. Hemos visto que Piédrola ofrece 850 ducados en total y la cofradía mil cincuenta, lo lógico es que se le adjudicara el terreno de la Alcoba a la segunda. ¿Por qué no fue así?, la respuesta debe estar en lo que alegaba el juez "no tiene bienes propios y no puede por tanto pagar a S. Mgd", cosa que sí tenía el primero. Por tanto, la cofradía no ofrecía garantías de pago, lo cual podía ocasionar un perjuicio a la corona.

Finalmente emite su sentencia definitiva el juez en un auto fechado: "En Andújar a 14 de octubre de 1573, se dictó un auto definitivo por el Juez de Comisión para la puja de los Colmenares de Sierra Morena que eran propiedad de la Corona y siendo el señor don Juan Alonso de Piédrola Peñuela el mayor postor en los dichos sitios de Sierra Morena y de tres sitios más de Colmenares se perpetuaron en él por el Juez, todo conforme al primer remate que se hizo. Todo lo cual en nombre de S. Mgd. el Sr. Juez tiene vendido a perpetuidad al dicho J. A. de Piédrola. Se conservó lo estipulado en el primer remate que hizo en su favor de lo referente a la libertad de los que acudieran a la ermita "(TORRES, 1961: 152). En el auto se concluye, que en la venta definitiva se incluyen las primeras condiciones a las que se obligaba Piédrola; que quienes venían a la romería podían entrar libremente en los terrenos de la Alcoba durante unos 13 días; doce de ellos hasta el último domingo de abril y uno más que era el lunes, acabada la fiesta. Y además podían pasar a la ermita-santuario todo el resto del año, dejando también, para la casa de Ntra. Sra. de la Cabeza, las tiendas que estaban cerca de ella.

Carmelitas y Teatinos:

Si hasta ahora hemos visto a particulares interesados en ocupar el santuario, o pedir limosnas pretendidamente para este, ahora tenemos a las órdenes religiosas que también deseaban fundar su casa en la de Ntra. Sra. de la Cabeza.

Sabemos de la intención, que se materializó durante setenta y dos días, de los Carmelitas Descalzos. "Otra perturbacion no tan pesada tuvo este govierno el año mil y quinientos y noventa, porque los Religiosos Descalços de Nuestra Señora del Carmen, por la gran fama del Santuario de Nuestra Señora de la Cabeça de Sierra Morena, desearon fundar en aquel desierto por juzgarlo a proposito de su instituto, que tuvo principio en el Monte Carmelo; y para conseguirlo se valieron de favores para con el Priostre, y Diputados de aquel tiempo; los quales (con zelo a su aprecer acertado) hizieron donacion de aquella Santa Casa à dichos Religiosos, a cuyo remedio se acudió con tantos brios, y esfuerço que aviendo tomado la posesion de ella con aprobacion de Don Francisco Sarmiento, Obispo de Jaen, a veinte y siete de Mayo, y estando en el Santuario setenta y dos dias (porque a la primera sentencia fueron despojados) se siguió el pleito hasta que se diò sentencia por el Doctor Don Antonio Portocarrero, Vicario General de la Corte Arçobispal de Alcalà de Henares en once de Enero de mil y quinientos y noventa y tres, en que se diò por nula la donacion, condenando en costas a la parte contraria, la qual confirmó despues Don Lope de Velasco, Capellan de su Magestad, Abad de Santiago de Peñalva, Juez Apostolico del Nuncio de su Santidad, en tres de Junio del mil y quinientos y noventa y cinco" (SALCEDO, 1677: 256-257).

Llama la atención que sea el prioste y algunos diputados de la cofradía quienes cedan el santuario a los Carmelitas; mientras que otros se oponen, demostrando

ISSN: 2255-226X Depósito Legal: J1404-2012

ARGENTARIA
Revista de Historia, Cultural y Costumbrista de la provincia de Jaén

la desunión que existía entre ellos. También es extraño que el obispo dé su aprobación. Después de uno dos meses y medio, dicha orden fundó en la ciudad, a espaldas del ayuntamiento situado en la plaza de Santa María. El convento era el que los PP. Trinitarios habían dejado en 1576, para trasladarse al nuevo dedicado a San Eufrasio, donde se depositó una reliquia en 1597 (GÓMEZ, 2010: 128).

La Orden de Clérigos Regulares Teatinos es una institución clerical de Vida Consagrada Religiosa, que vio la luz el 14 de septiembre de 1524 (teatinos.org).

"En el cerro de la Cabeza se edificaron pequeñas viviendas, que ocuparon frailes y legos con el nombre de ermitaños, los cuales vivían casi exclusivamente de limosnas.

A la cofradía, que era la que pagaba las obras del Santuario y todo cuanto llevaba consigo el culto de la Santa Imagen, no podía convenirle que las limosnas que hacían los fieles que visitaban el templo, se repartieran entre tanto parásito como pretendía vivir en aquel desierto, muchos de ellos con mediana vocación para tan penosos ejercicios.

La cofradía fué tolerante con ellos y hasta les ayudaba algo, para que pudieran soportar aquella vida de oración y privaciones.

Al principio del siglo XVI, Pedro Carefa, obispo de la ciudad de Theate, fundó una orden religiosa a la que apellidó de los Theatinos, por la ciudad en que fue creada. Y monjes de esta orden tomaron posesión de ciertos terrenos en las cercanías del Santuario de la Virgen y empezaron a edificar su convento sin autorización de nadie.

La cofradía puso el hecho en conocimiento del corregidor de Andújar, el cual inmediatamente dió la orden de suspensión de trabajos en la siguiente comunicación:

"Los obreros que trabajáis en la obra y edificio que se hace por los theatinos en el radio de Nuestra Señora de la Cabeza, cerca de los pozos: Sabed que el mayordomo de la cofradía ha denunciado vuestra obra por ser perjuicio de la casa de Nuestra Señora: por lo cual os mando que luego que este mandamiento os sea notificado dejéis la dicha obra, y no paséis con ella adelante so pena de que enviare un alguacil que os traiga a vuestra costa. Andújar, 23 de abril de 1571.-Licendiado Ávila.-Pedro de Morales, escribano público".

Obedeciendo la orden anterior, los obreros se retiraron y las obras de los Theatinos se suspendieron y abandonaron" (TORRES, 1961: 145-146).

Podemos observar, como el santuario de la Virgen de la Cabeza tenía una atracción enorme para quienes querían vivir allí a costa de limosnas; lo que demuestra que la afluencia de romeros y peregrinos, a lo largo del año, debía ser numerosa. Como es natural la cofradía defiende ante el corregidor sus intereses; aunque resulta llamativo que este amenace a los trabajadores de la obra, en lugar de hacerlo a los promotores de ella, los Teatinos.

Los marqueses del Cerro de La Cabeza:

El pleito que más siglos duró y más complejo resultó, es el que la cofradía, obispado y ayuntamiento mantuvieron con los distintos marqueses del Cerro de La Cabeza; título nobiliario concedido por el rey Carlos II, el 17 de enero de 1698, a don Alonso de Tavira y Benavides (TORRES, 1961: 153; TORAL, 1977: 10).

Con fecha 3 de febrero de 1698 don Alonso de Tavira presenta en el ayuntamiento una carta donde da a conocer haber recibido el título de marqués del Cerro de la Cabeza: "Este dia en este cabildo por mi el escribano se leio una carta que escrive a esta ziudad D Alonso de Tavira Benabides Cardenas y Piedrola su capitular en que partizipa a esta ziudad Como Su magestad (que Dios guarde) a sido servido de titular su casa haciendole merced del titulo de marques del zerro de la Caveza= Y entendido por la ziudad acordo se responda a dicha carta dandole la ennorabuena al dicho Don Alonso de Tavira y nombro por comisarios para ello a los señores D Pedro ruiz soldado y Don Luis Teodoro arcediano sus rejidores Y asi mismo acordo que por esta ziudad se aga la demostrazion del gusto que a rezivido con dicha notizia zelebrandola con repique de campanas (…) luminarias y fuegos y que por aora por ser corto el tiempo se aga con toda la maior demostrazion que sea posible y que deseando esta ziudad manifestar su gozo procurara adelante hacer maiores demostraciones (…)" (ARCHIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DE ANDÚJAR (A.H.M.A). Caja 375, f 148 r-149 v).

Como hemos visto el título de marqués es recibido estupendamente por el Cabildo Municipal; celebrándolo con repique de campanas, fuegos artificiales y luminarias, dejando para más tarde otras demostraciones de alegría. Pero poco va a durar tanta euforia; ya que en el cabildo del 10 de marzo, la reacción de los capitulares va a ser muy distinta, debido a que tal distinción nobiliaria lleva unida una jurisdicción civil y criminal en el cerro de La Cabeza, a lo que se oponen: "Este dia en este cabildo la ziudad dijo que por quanto se tiene notizia que su magestad Dios le guarde ha hecho merced a D Alonso de Tavira Benavides vezino de ella del titulo de marques del zerro de la Caveza con jurisdizion zivil y criminal y que respecto de que el dicho zerro es del termino y jurisdizion desta ziudad y que es en perjuizio suio asi por diminuerse su jurisdizion y termino como por los gravisimos incombenientes que se podrian seguir de que la juridizion de aquel sitio fuese de particular por estar en el el Santuario de nuestra señora de la Caveza donde son mui numerosos los concursos que en su fiesta prinzipal y entre año se ofrecen a que asiste la ziudad por sus diputados Con su correjidor por cuias y

ISSN: 2255-226X Depósito Legal: J1404-2012

ARGENTARIA
Revista de Historia, Cultural y Costumbrista de la provincia de Jaén

razones y otras que representara a su magestad donde conbenga acordo de comun consentimiento se aga Contradizion Suplicando a Su magestad se sirva de mandar retener la dicha grazia (…)" (A.H.M.A. Caja 375, f 162 v-163 r). A partir de este momento comienza un pleito al que se sumaran la cofradía de Andújar y el obispado de Jaén.

"A esta petición salieron apoyándola el Fiscal Eclesiástico del Obispado de Jaén y la Cofradía del Santísimo (sic) de Nuestra Señora de la Cabeza de Sierra Morena, presentando sendos memoriales y pidiendo se les diese traslado, a lo que se accedió en 23 de abril de 1698"(TORAL, 1977: 11).

El problema que da lugar al pleito, es que el título de marqués del Cerro de La Cabeza le concedía jurisdicción a su titular sobre todas sus tierras, en las que estaba el referido cerro y en él la ermita-santuario de Ntra. Sra. de la Cabeza; propiedad de la cofradía y jurisdicción de la ciudad de Andújar: "En consideración de los méritos y servicios de D. Alonso De Tavira y Benavides, le he hecho merced de titular su casa con el título de Marqués el cerro que llaman de Ntra. Sra. de la Cabeza, cuia hermita está en dehesa propia de D. Alonso; concediéndole en dicho sitio jurisdicción alta y baxa, civil y criminal, mero misto imperio, señorío y vasallaje, según la zédula de factoría en toda tierra es que tiene la propiedad (…).

Para valorar la jurisdicción, declaró D. Alonso, y ya veremos la importancia de esta declaración, que el dicho sitio tendría media legua en conjunto con poca diferencia, sin vecindad. Por ello pagó sólo 30.000 maravedís de plata al contado"(TORAL, 1977: 10-11).

La clave en la declaración de Piédrola, es la carencia de vecindad en sus tierras, como apunta Toral, circunstancia fundamental para que le concedieran jurisdicción en ellas.

A don Alonso le pidió la justicia justificación de su propiedad, cosa que hizo. La cofradía alegó que se le debería denegar el marquesado con el nombre de Cerro de Nuestra Señora de la Cabeza: "(…) cuya ermita expresó estaba en sus propias dehesas, y de la justificación que había dado el mismo D. Alonso, se hallaba que se reducía únicamente a la hierba, bellota, tierras de labor, de los sitios que llamaban Valdomingo, Peñón, Alcoba, Barranco y Valdequijoso, sin que comprendiese ni se extendiese a otra cosa del Cerro de Nuestra Señora, en que estaba sita su ermita ni de su plaza, huertas, viñas ni heredades y además que las hierbas, bellota y tierra de labor de la Alcoba y el Barranco se concedieron con la finalidad de que quedasen libres para los ganados de la Romería de las Fiestas de Entreaños" (TORAL, 1977: 11-12).

La cofradía alega que de la propiedad de las tierras de Piédrola eran solamente la hierba, bellota, etc. de los sitios que conformaban toda la finca: Valdomingo, Peñón, Alcoba, Barranco y Valdequijoso, sin que se incluyese la ermita de Ntra. Sra. de la Cabeza y otras casas, plaza, etc. de la Alcoba y el Barranco y que la hierba, bellota, etc., de esos dos lugares, quedaban libres para los ganados en romería. Porque la Alcoba se la había cedido Piédrola a la cofradía el 31 de julio de 1572: "(Esta es cuestión accidental pues de la contestación de D. Alonso se deduce:

1) Que esta cesión fue anterior a la compra de Felipe II.

2) Que la Cofradía sólo tenía el uso que fue el que traspasó Juan Navarro por el tributo de 5.000 maravedís, y éste lo cedió a Juan Alonso de Piédrola, que lo volvió a ceder a la Cofradía, con la condición que de no comprar la propiedad la Cofradía, no pudiese hacerlo otra persona que el propio Piédrola, como así se hizo por la venta de Felipe II)" (TORAL 1977: 12-13).

En el anterior texto nos llama la atención, que antes de la compra de Piédrola ya le hubiese cedido este a la cofradía el uso de la Alcoba en romería; si la tierra es de realengo no se entiende tal circunstancia, salvo que el año fuera 1573 y esté equivocado. Por otro lado, el punto 1 aclara que "fue anterior a la compra de Felipe II", por lo que entonces sí es correcto el año. En el apartado 2 aparece un personaje nuevo, Juan Navarro, que no se aclara quién era en esta historia; a pesar de decir que le traspasa el usufruto que tenía la cofradía a Piédrola, con la condición de que, si esta no podía comprar la Alcoba, solamente este último pudiera hacerlo; como ocurrió.

Este pleito es largo y complicado y como ya está publicado por Torres Laguna y Toral y Fernández de Peñaranda, invitamos al lector a consultar a los autores y a sus obras que venimos citando. De todas formas, vamos a proseguir exponiendo algunos hechos más.

"Señalado día para la vista, la Cámara por Decreto de 28 de Abril de 1700 presentó los autos al Consejo.

Ante el Consejo la Ciudad de Andújar presentó pedimento, exponiendo que a su instancia se había pedido la retención de la Gracia, siendo su fundamento principal el Privilegio Rodado del Rey D. Enrique IV, confirmado por sus sucesores, de que ella ni su tierra se pudiera separar de la Corona Real, no pudiéndose dudar que el Cerro de La Cabeza, con todo su distrito y dehesas eran y habían sido siempre tierra y jurisdicción de la Ciudad y que la Gracia era en su perjuicio" (TORAL, 1977:15).

La "retención de la Gracia" se está refiriendo a la concesión del título de marqués, por lo que ello suponía de perjuicio para la ciudad.

Quien también tenía que intervenir en el pleito era el obispado de Jaén. Lo hace ayudando al ayuntamiento y pidiendo que no se otorgara el referido marquesado, para ello hizo una serie de alegaciones a través

ISSN: 2255-226X Depósito Legal: J1404-2012

ARGENTARIA
Revista de Historia, Cultural y Costumbrista de la provincia de Jaén

del fiscal eclesiástico el 23 de agosto de 1700: "… por ser cierto que el Cerro que llaman de la Cámara, que está sita la Hermita y Templo de la Santa Imagen, Casas, y habitaciones del Rector y Capellanes, se llamaba antes Cabezón, y después de la aparición de la Santa Imagen, que hace más de quatrocientos años, se intitulaba el Cerro de la Cabeza; el qual y todo aquel territorio había sido siempre jurisdicción de la Ciudad de Andújar , y la propiedad de las heredades de los particulares que las habían desmontado a Pala y Legón, según el fuero antiguo de dicha Ciudad: QUE también era cierto que en esta conformidad, los devotos de la Santa Imagen y sus Criados, habían desmontado todo el territorio que llaman del Cerro, que será de distrito más de media legua, en que se había fabricado Casas, y hecho Huertos, Plaza; Calles, Pozos, y demás cosas necesarias para la habitación y servicio de ocho Capellanes con su Rector; que asistían en él, y catorce Hermitaños que cada uno tenía su Casa, con otros muchos Criados y sirvientes, que tenían en dicho Cerro continua residencia, de cuyas propiedades siempre el Santuario había sido y era el dueño absoluto, cobrando sus alquileres y tributos de las que tenía a Censo perpetuo. QUE Igualmente era cierto que en dicho Santuario había fundadas setenta y ocho Cofradías de los Arzobispados de Toledo, Sevilla, Granada, Obispados de Jaén, Córdova, y otros; los quales concurrían con especialidad en las festividades principales, que son el Domingo último del mes de Abril de cada un año, y el día de la Natividad de Nuestra Señora, cuyo concurso llegaría al número de veinte y quatromil personal; por lo que concurría el Corregidor de Andújar, para la administración de justicia, y evitar que sucediesen inquietudes y pendencias en concurso tan numeroso, sino es así mismo los Regidores de la misma Ciudad, poniéndose Bandas roja por Divisas, para ser conocidos por Justicias; y aún de este modo eran muchos los alborotos y pendencias, que con grande cuidado y trabajo se pacificaban; resultando de esto quan de gravísimo perjuicio sería el que el dicho Don Alonso tuviera jurisdicción de aquel territorio, y privase a la Ciudad de ella (…)" (TORAL, 1977: 16-17).

En las alegaciones del obispado pone de manifiesto cómo se llamaba el cerro antes de llegar a su denominación toponímica real, cerro de La Cabeza, nos cuenta de las muchas casas y personas que allí en la ermita y su entorno residían, así como que los terrenos fueron en principio de particulares, que la jurisdicción era de Andújar, las cofradías que se habían fundado en el santuario, el número de personas que asistían en romería y en la Natividad de la Virgen, veinticuatro mil; muy lejos de la cantidad, de doscientas mil, que en 1573 decía la cofradía cuando pleiteaba contra Piédrola; porque no quería que comprara los terrenos de la Alcoba donde estaba el santuario. No creo que hubiese un descenso de personas tan significativo en unos 127 años. Más próxima a la realidad puede ser la que apunta el fiscal del obispado; si tenemos en cuenta que hay datos, no fiables al cien por cien en ningún caso, de que en 1681 asistían entre diez o doce mil personas y en 1702 dan una cifra de veinticuatro mil (GÓMEZ, 2002: 187). Concluyen las alegaciones resaltando la necesidad de que la jurisdicción fuera de la ciudad y no de Tavira, ante tantos alborotos y delitos que allí se cometían; haciendo ver como al corregidor y regidores municipales, que iban como justicia, les costaba trabajo controlar el orden público.

En el cabildo municipal, el 5 de septiembre de 1702, se leyó una carta de felicitación del obispo de Jaén fechada el 29 de agosto: "Este dia en este Cavildo se leio una carta del Sr. Obispo de Jaen en razon del pleito con el Marques del Zerro de la cabeza que es del tenor siguiente

Con la ocasión de haver salido la ziudad con el pleito que le litigava en la Sala de Justizia y el fiscal de la Dignidad sale el auto en que la conformidad rehenunse estos autos en El consejo en quanto a la conzesión de la jurisdizion y Dominazion del Marques del zerro y de la Caveza Madrid y agosto 9 de 1702 años Doi a V Sa la enorabuena porque los privilegios de la ciudad quedan mui afianzados y que este auto de ejecutoria y he mandado al Capellan que tengo en aquella Corte lo prosiga hasta quedar ejecutoriado y a V Sa le sirva esta ejecutoria de grande interes para lo que se puede ofrecer en adelante y siempre quedo para todo lo que sea del maior agrado de V Sa deseando otras ocasiones en que manifestar mi Buena Voluntad Dios guarde a V Sa (…) Jaén y agosto 19 de 1702 (…).

Y oida y entendida por la ziudad acordó se responda a su Ylustrisima dándole las debidas gracias por el zelo y eficacia con que a echo de defender la inmunidad del Santuario de Ntra Sra de la Caveza y los privilejios desta ciudad en que tanto se interesa la utilidad publica de los vecinos desta ciudad y los derechos y esenzionez de su distrito y jurisdicion pidiéndole a su Ylustrisima lo continue con la misma aplicazion ata conseguir la ejecutoria como esta ciudad lo espera de su santo y justificado celo (…)" (A.H.M.A. Caja, 376, f 346 r v).

La anterior felicitación está relacionada: "(…) con el auto de Vista en el mi Consejo de 9 de Agosto de mil setecientos y dos, en que mandaron retener en él estos autos en quanto a la concesión de la Jurisdicción y Denominación del Marqués del Cerro de la Cabeza, se declaraba no haber lugar a la retención de ellos, y se devolvieron a la Cámara, para que corriese la merced y gracia del Señor Rey Don Carlos Segundo, de diez y siete de Enero de mil seiscientos noventa y ocho años, conque el Corregidor de la Ciudad de Andújar y Justicia Real de ella, en el día de la fiesta de Nuestra Señora de la Cabeza (…) pueda exercer jurisdicción en el Territorio que se le había hecho merced a Don Alonso de Tavira

ISSN: 2255-226X Depósito Legal: J1404-2012

ARGENTARIA
Revista de Historia, Cultural y Costumbrista de la provincia de Jaén

(…)" (TORAL, 1977: 17- 18); este texto corresponde a la resolución del Consejo en Sala de Justicia, por auto de 19 de diciembre de 1705 (TORAL, 1677: 17). Como vemos don Alonso mantiene su título de marqués y el ayuntamiento la jurisdicción sobre las tierras los días de romería.

Pasaron los siglos y los problemas con la propiedad de los terrenos, que ocupaba el santuario, prosiguieron. Primero con los rectores diocesanos, que en el siglo XX estaban en la casa de Ntra. Sra. de la Cabeza. Rectores sobre los cuales ya existían quejas de la sociedad por la forma de gestionarlo, pidiéndose viniese una orden religiosa a hacerse cargo de él; tal como ocurrió en 1930 cuando llegaron los PP. Trinitarios (GÓMEZ, 2007: 191-239).

El segundo problema era con la propietaria de la dehesa; enfrentada con los rectores por la servidumbre de paso, el agua y la leña. Concretamente con Dª Teresa Dueñas Tejedo, que heredó de su hermana Pilar; viuda del 4º marqués del Cerro de la Cabeza, el lugar que ocupaba el santuario (GÓMEZ, 2022: 74-83).

En 1945 era propietaria de la dehesa de la Virgen de la Cabeza, la Sociedad Anónima Monturque presidida por Enrique Rodríguez Montané, vendió a la Dirección General de Regiones Devastadas, que reconstruyó el santuario tras la Guerra Civil, unas mil fanegas de tierra alrededor del mismo, el precio de venta fue de cien pesetas por fanega. (TORRES, 1961: 167-168).

Lugar en la procesión de romería:

En la mayoría de las ocasiones la cofradía de la Virgen de la Cabeza de Andújar, recurre directa o indirectamente al ayuntamiento, para que le ayude en sus pleitos o necesidades de índole económica y/o social.

En 1720 en el pleno del Cabildo Municipal de fecha 23 de octubre, se hace eco de la pretensión de la cofradía de Arjona de ocupar el primer sitio en la procesión de romería, alegando que la de Andújar no asistía, habiendo ganado, la primera, en el obispado un pleito por esta circunstancia: "En este cabildo la ciudad confirio en razon de tener noticia de que la cofradia y hermandad de ntra. Sra. de la Cabeza de sierra morena de la villa de Arjona a ganado Despacho del sr. Probisor y bicario general de la ziudad de jaen y su obispado Por ante Sebastian de nabarrete argote notario mayor de la audiencia episcopal pretendiendo preferir la hermandad a la que esta ciudad tiene sita en su santuario de dicha santa imagen y resolbió se aga contradizion por esta ciudad a la pretensión yntentada y yntroduzida por la hermandad y cofradia de dicha villa de Arjona con el justificado fundamento de tocar y pertenezer la preferencia a la cofradia y hermandad de esta ziudad en la prozesion Que se zelebra el ultimo domingo de Abril de cada año a nuestra sra de la Cabeza cuia posesion ynmemorial tiene la cofradia de esta ziudad Como se prueba el que en las visperas que se azen en dicho santuario A que concurren todas las cofradias solo entra en la capilla mayor de la reja adentro la cofradia desta ziudad quedandose las demas en el cuerpo de la iglesia y sacando y entrando del santuario para la prozesion las andas de la imagen sin que esto lo ejecute otra ninguna mas que tan solamente la desta ziudad Por la preferencia Que tiene a las demás y que si en alguno o algunos años a preferido La dicha villa de Arjona abra sido por no aber concurrido la desta ciudad a causa de los hermano ni cofrades della an benido a pobrez sin haber podido llevar la bandera de ella asta el año proximo pasado para cuya oposizion y demas negozios que a esta ziudad se ofrescan se de Poder general a D. Manuel Garzia y a Dn Alonso de Alcazar Procuradores del mismo (…)" (A.H.M.A. Caja, 383, f 108 r v).

La defensa del ayuntamiento se basa en unas alegaciones normales del papel que, durante siglos, venía desempeñando en el santuario de la Virgen de la Cabeza la cofradía local, hoy conocida como matriz, y la justificación de su ausencia como tal; al ser pobre y por tanto no poder asistir.

Casi dos años después, el 30 de junio de 1722, el ayuntamiento tiene repuesta al pleito con la cofradía de Arjona: "En este cavildo D. Juan Jimenez de molina su Jurado dio quenta aver venido de la ziudad de Jaen donde a estado mucho tiempo Solizitando se senteziase por el señor provisor de este obispado el pleito que seguia la cofradia de nuestra Señora de la caveza de la villa de Arjona sita en el santuario deste termino con esta ciudad y con la cofradía de dicha santa imagen della pretendiendo llevar lugar preeminente la de Arjona A la de esta ziudad, en la prozesion que se aze el ultimo domingo de abril, cuia determinación se a conseguido a favor de la cofradia de esta ziudad lo que pone en su considerazion para que le conste Dn Juan Jimenez de Molina" (A.H.M.A. Caja, 383, f 68 v-69 r).

Es significativo que Jiménez de Molina hable del pleito que seguía la ciudad y la cofradía local; ahí se ve como los problemas de ella eran también los de Andújar, representada por su Ayuntamiento.

Suspensión de las cofradías en 1773:

En la Edad Moderna la popularidad en general de las cofradías o hermandades fue muy grande, en relación a las nacidas en la Edad Media; prueba de esto la tenemos en las que se crearon bajo la advocación de la Virgen de la Cabeza, contabilizándose 69 en 1677 y 71 en 1773; año de la suspensión de todas.

La eclosión de cofradías en la década de los 70 del siglo XVIII, provocó una intervención del Estado para su reducción. Los ilustrados no tuvieron una posición homogénea ante la religión; de ahí que la entendieran de otra manera: más sincera, simple y personal. En definitiva, entendían de otro modo la religiosidad popu-

ISSN: 2255-226X Depósito Legal: J1404-2012

ARGENTARIA
Revista de Historia, Cultural y Costumbrista de la provincia de Jaén

lar.

El motivo de que las cofradías de la Virgen de la Cabeza dejaran de asistir a la romería y en teoría la supresión de esta, tiene su origen en la denuncia que hace al conde de Aranda el párroco de Montoro (Córdoba), Fernando López de Cárdenas en 1772 y que se tramitará a través de la Real Chancillería de Granada. Un año antes otra denuncia había suprimido la romería de la Virgen de Consolación de Utrera (Sevilla); como vemos la de Andújar no fue la única.

Las alegaciones de López de Cárdenas eran los sobornos, con vino y tabaco, del hermano mayor a los pastores, agricultores y molineros, A ello le sumaba los insultos habituales entre romeros, aceptados por el pueblo, las ofensas a Dios, la Virgen y los santos; al ser un detractor de todo lo que no fuera la pura ortodoxia religiosa. Y además a todo ello le sumaba la venta de mulas gallegas fiadas, que suponían un fraude fiscal al no pagar impuestos a la Hacienda Real.

La supresión:

En junio de 1772 el presidente de la Real Chancillería de Granada recibe una carta del Real Consejo de Castilla dándole las órdenes oportunas para retirar los estatutos u ordenanzas a las cofradías y suprimir la romería de la Cabeza.

El 16 de dicho mes el corregidor de Andújar recibe una carta del presidente de la Chancillería comunicándole la denuncia, a la vez que le pide un informe; lo mismo que le solicitará otro al marqués de la Merced. Ambos responderán suavizando lo que ocurría en la romería, según lo apuntado por el denunciante.

La prohibición no se pudo evitar y en marzo de 1773 llegó de Granada la orden de supresión y la recogida de los estatutos, de las 71 cofradías existentes de la Virgen de la Cabeza; unas enviaron lo originales, o una copia de ellos y otras no respondieron.

No será hasta seis años más tarde, en concreto en 1779, cuando el hermano mayor del momento de la supresión, marqués de Vilanos, Juan de Mata Oca y Velasco; solicite al presidente de la Chancillería, Jerónimo Velarde y Sola, la restitución de las cofradías; aunque en 1777 el referido marqués había interpuesto un recurso al rey y su Real Consejo para que la autorizara a continuar en su actividad.

A pesar de la supresión, la romería se siguió celebrando gracias a su carácter popular que tanto molestaba a los ilustrados; de ahí la presencia de la autoridad municipal, para poner orden, en la fiesta de 1773. Año en que las cofradías ya no podían hacer acto de presencia y además la fiesta estaba suprimida. En años sucesivos ocurrió lo mismo, enviando el ayuntamiento al alguacil Mayor del Campo con cuatro guardias y dos soldados, salvo en 1777 que fue el propio corregidor.

Con fecha 1 de julio de 1782 el rey Carlos III otorga su Real Pragmática aprobando los estatutos de la desde entonces; Real, Antigua y Venerable Cofradía de la Virgen de la Cabeza de Andújar. En ese año había 72 cofrades, de los cuales 17 dejaron de serlo por impago de la cuota anual, mientras que se incorporaron 12 nuevas personas. (GÓMEZ, 2008: 107-128).

Restablecimiento de las facultades:

Buena parte de los pleitos que vamos viendo, están relacionados con el deseo de muchas personas, ajenas la cofradía andujareña, por imponer sus autoridad y control del santuario de Sierra Morena y toda la cuestión económica que se generaba de él. Sin lugar a dudas esto demuestra la importancia que la devoción a la Virgen de la Cabeza ha tenido, al menos, desde el siglo XVI.

De nuevo en el año 1816 vuelve la cofradía a tener los problemas que en otros siglos había sufrido y superados a su favor; por lo que en la centuria del XIX no debieron repetirse.

El hermano mayor de entonces, Manuel Molina (GÓMEZ, 2002: 251), presentó una petición al rey Fernando VII, a través de su Consejo de Pedimiento, solicitando se restablecieran: "(…) las laudables prácticas y facultades de que antes ha gozado la Cofradía, puesto que no ha habido motivo alguno para su interrupción y de este modo, dejándola su patronato el privativo gobierno del Santuario y la licencia que estaba concedida para pedir limosna en el distrito señalado por la Provisión presentada, podrá reparar el edificio y continuar las Festividades y demás actos de piedad que ha ejercido, prohibiéndose se mezcle en cosa alguna otra Autoridad que la Real, a cuya jurisdicción está y debe estar sujeta en la dirección, gobierno y culto del Santuario y su edificio, nombrando el capellán o capellanes y sirvientes que se necesitan para su administración y cuidado y el ejercicio de sus funciones eclesiásticas."(CURIEL, 1995: 143).

En la anterior petición se ve, en líneas generales, resumidos los problemas que en su escrito general plantea el referido hermano mayor; que hace una relación de las dificultades que había tenido la cofradía en otros siglos y de las que antes hemos hablado. Porque está claro que la historia se repetía.

El por qué pide la cofradía que no se "mezcle en cosa alguna otra Autoridad que la Real", por lo que niega a la autoridad eclesiástica en su gestión; es en relación con los estatutos de 1782, que como vimos les concede el rey, y que en la ordenanza 28 se dice: "Yt establecemos, y tenemos por bien, que su Señoria Ilustrisima / el Sr. Obispo de esta Diocesis; el Sr. Provisor ni otro Señor / Juez Eclesiastico pueda entrometerse a visitar esta Cofradia / ni Rentas de ella, tomando conocimiento proximo, o re/moto, directo, o indirecto sobre sus constituciones y obser/vancia de ellas; pues en todo, y por todo queremos esté / sujeta, y subordinada a la Real

ISSN: 2255-226X Depósito Legal: J1404-2012

ARGENTARIA
Revista de Historia, Cultural y Costumbrista de la provincia de Jaén

Jurisdiccion, que en nombre de S.M. Dios guarde ejerce el Sr. Correjidor / que es o fuere de esta Ciudad (…)" (Archivo Histórico Nacional. Consejos. Legajo, 794. f 46 v).

El escrito de la cofradía prosigue diciendo: "(…) se sirva decretar y mandar se libre la oportuna -cédula-, para que se ponga a disposición de la Cofradía aquel Santuario y su edificio, pudiendo nombrar capellán o capellanes que ejerzan el culto divino en él y demás sirvientes que cuiden de todo prorrogando la licencia de pedir limosna, como le estaba concedida, para que se pueda reparar el edificio y observar las demás providencias que sean del agrado del Consejo y conformes a justicia (…)" (CURIEL, 1995: 144). A la petición anterior contesta el rey: "(…) Visto por los de mi Consejo el citado Pedimento, los documentos acompañados por él, los antecedentes del asunto a que me refiero y lo que expuso con presencia de todo de mi Fiscal, se acordó Decreto de veintitrés de noviembre último, expedir esta cédula. Por la cual mando que, siendo presentada, sigáis instructivamente sobre el contenido del recurso inserto al Hermano Mayor e individuos de la Hermandad de Ntra. Señora de la Cabeza, a los eclesiásticos que se dice haberse apoderado del Santuario y a mis Fiscales en ese tribunal y teniendo presentes las leyes que tratan sobre la materia y Regalías de mi Real persona informéis al mi Consejo, por medio de D. Bartolomé Muñoz de Torres, mi Secretario Escribano de Cámara más antiguo y de gobierno de él, lo que se os ofrezca y parezca, con remisión de las mil gracias originales para acordar, en vista de todo lo que convenga en el particular de que se trata, que así es mi voluntad, dada en Palacio, a seis de diciembre de mil ochocientos diez y seis. Yo el Rey". (CURIEL, 1995: 144).

Fernando VII lo que contesta es que la cofradía puede informar al Consejo, a través de Muñoz de Torres, sobre lo que considere oportuno para que acuerden lo que convenga al respecto. En definitiva, no da una solución al tema; lo deja en el Consejo. Posiblemente el asunto debió solucionarse, una vez que tenía el visto bueno del rey.

En 1841 por la desamortización de los bienes eclesiásticos y de las cofradías, en la regencia de Espartero durante la minoría de edad de Isabel II, el santuario pasó a manos del Estado, por lo que en 1844 la cofradía solicitó su devolución a la reina, circunstancia que se produjo el 2 de diciembre (CURIEL, 1995: 146-151). Una vez que el santuario lo había recuperado la cofradía; esta reclamará en 1845, al obispado de Jaén, su derecho de patronato; aquel que llevaba ejerciendo desde hace siglos y por el que tuvo que pleitear en varias ocasiones. Por estos años no había obispo, por lo que ejercía la vacante un Gobernador Eclesiástico. "D. Jerónimo de la Cal, apoderado de la Cofradía de Ntra. Señora de la Cabeza, Andújar".

A vuestra Señoría Expone: Que habiéndose conseguido del Gobierno de S.M. se le entregue la ermita en que aquella sagrada imagen se venera (…).

Aunque ninguna oposición directa se experimenta que pueda contradecir el desahogo y el entusiasmo religioso desplegado con este motivo, ha llegado inferir la Cofradía, de las comunicaciones habidas con la Intendencia de la Provincia, acerca de la entrega material del edificio, que se puede suscitar algunas dificultades que entorpezcan el desarrollo de los fines, que la Cofradía se propone en la conservación y buena administración del Santuario, las cuales parece se apoyan en el derecho de Patronato de que la Mitra se considera asistida y cuyo ejercicio trata de reasumir con toda la extensión de consecuencias que le sea posible, en cuanto a la inspección y administración de todo lo relativo al establecimiento" (CURIEL, 1995: 177).

En el anterior escrito la cofradía dice que ha llegado a deducir (inferir), cuando ha hablado con la Intendencia de la Provincia, sobre la devolución del santuario, que puede haber problemas sobre a quién corresponde el derecho de Patronato, si a la iglesia o a ella. Es lógico que el Estado, antes de devolver un bien incautado, quiera conocer a quién pertenece su gestión en general.

La cofradía prosigue en su petición, haciendo referencia a los pleitos tenidos anteriormente sobre el tema y que había obtenido un "rescripto" pontificio; es decir, una carta del papa confirmando que el Patronato no pudiera salir de la cofradía: "(…) Después de algunos litigios que se entablaron con la Cofradía por perjudicarla en el ejercicio de sus derechos de patronato (…) se expidió rescripto Pontificio por la Penitenciaria de Roma, confirmando las ejecutorias jurídicas y precaviendo que, en ningún tiempo, ni por ninguna circunstancia, ni por género de motivo alguno, pudiese salir el Patronato de la Cofradía (…)" (CURIEL, 1995: 177-178).

En la referida carta se dice que la cofradía está dispuesta a proponer un eclesiástico para la custodia del santuario y que el gobierno eclesiástico lo nombre y confirme y que puede ser el actual rector o con el nombre de capellán mayor: "(…) Bajo este plan, aspira aquella a que se abra el santuario, encargándose su custodia a un eclesiástico que ella proponga y el Gobierno Eclesiástico nombre y confirme que, desde luego, puede verificarse en el actual Rector, sea con este nombre o con el de Capellán Mayor (…)" (Curiel, 1995: 179). Como vemos la actitud e la cofradía, a pesar de reclamar su derecho conseguido y refrendado por el papa, es positiva. Lo único que pretende es poder seguir eligiendo a los sacerdotes que administren el santuario, siempre bajo el control de ella. Es más, está dispuesta a sufragar el salario de los administradores, si falta dinero generado por la propia casa de Ntra. Sra. Señora de la Cabeza:

ISSN: 2255-226X Depósito Legal: J1404-2012

ARGENTARIA
Revista de Historia, Cultural y Costumbrista de la provincia de Jaén

"(…) También es conforme con la idea enunciada que se establezca un sistema de administración y contabilidad entre aquél -el rector- y la Cofradía (…) garantizándole la Cofradía su religioso abono, a lo que fate, para llenarle su haber, cuando las circunstancias lo exigiesen." (CURIEL, 1995: 180). Incluso propone hacer un presupuesto y, si falta dinero, lo cubrirá la cofradía.

Concluye la carta de Jerónimo de la Cal, en representación de la cofradía, fechada el 4 de febrero de 1845: "(…) por todo lo cual, el exponente SUPLICA a Vuestra Señoría se sirva condescender en el proyecto de que ha hecho mérito, auxiliando, por su parte, la conservación de la ermita, como se ha prometido a S.M. y bajo cuya condición se acabe de conceder a la Cofradía, asegurando sobre todo, la continuación en lo sucesivo de este piadoso establecimiento, como digno y sin exponerlo a vicisitudes de ningún género, por abusos de su administración." (CURIEL, 1995: 181).

Resumimos diciendo que la cofradía desea mantener su privilegio de nombrar a los sacerdotes del santuario o ermita, como aquí la denominan, y que el obispo los ratifique, que haya una administración conjunta entre ella y la iglesia diocesana; y que está dispuesta a cubrir los salarios de los religiosos, si hay déficit en el presupuesto del santuario.

La respuesta del gobernador del obispado, es negativa para las pretensiones de la cofradía; no estando dispuesto a perder sus privilegios, alegando que la diócesis está sin obispo y defendiendo la autoridad que tenía antes de La Ley de 2 de septiembre de 1841. En definitiva, la respuesta es dejar las cosas como están, para no dar lugar a nuevos pleitos; cosa lógica por otro lado, ante la ausencia de un titular en la Sede de San Eufrasio: "(…) Venimos, en conformidad con lo acordado por el dicho Iltmo. Cabildo, en cuatro del presente mes, en decretar: Que no obstante la buena disposición, el respeto y cristiano celo con que la cofradía acudió con la presente exposición a este Gobierno Eclesiástico, no es conveniente presente al otro convenio, que el conservar la posición de la Mitra a la que, en Sede plena, podrá reproducir su instancia la Cofradía, mediante a que, en el estado actual de Vacante, en que se encuentra aquélla, no puede ser disminuidos sus derechos, y si de hecho, lo fuesen, repondrían con el tiempo a su antiguo estado (…).

Debe entenderse muy bien, la cesión hecha por S.M. del Santuario, bajo la inspección y autoridad de la Mitra de esta Diócesis, como estaba antes de la Ley de dos de septiembre de 1841, pareciendo esta inteligencia la más conforme y conveniente, al menos hasta que se provea la Mitra, en cuyo intermedio es lo más sencillo, conservar a cada uno las posesiones en que está, pues cualquiera alteración, lejos de aclarar el derecho, sería un peligro de suscitar litigios, que deben evitarse (…)". (CURIEL, 1995: 182).

Bibliografía

ARCHIVO HISTÓRICO MUNICIPAL DE ANDÚJAR. (A.H.M.A): Actas Capitulares.

CURIEL, A. (1995): Ntra. Sra. de la Cabeza y sus cofradías. Secretariado de Misiones Trinitarias. Marmolejo.

FE Y JIMÉNEZ, L. (2001) Historia de Ntra. Sra. de la Cabeza de Sierra Morena, 1900. Edición facsímil. Con notas introductorias de Andrés Borrego Toledano, Domingo Conesa Fuentes, Francisco Fuentes Chamocho y Enrique Gómez Martínez. Real Santuario de Ntra. Sra. de la Cabeza y Centro de Estudios Marianos "Historiador Salcedo Olid". Andújar.

FRÍAS MARÍN, R. (1997): Las cofradías y el Santuario de Ntra. Sra. de la Cabeza en el siglo XVI. Colección "Cuadernos". Asociación Cultural Altozano. Andújar.

GÓMEZ MARTÍNEZ, E. (2002): La Virgen de la Cabeza: Leyenda, historia y actualidad. Editorial Jabalcuz. Colección El Madero. Torredonjimeno.

-(2005): Los Estatutos de la Edad Moderna de la Cofradía de la Virgen de la Cabeza de Andújar. Año 1505. Estudio y análisis. En Estatutos de la Real e Ilustre Cofradía Matriz de la Santísima Virgen de la Cabeza. Real e Ilustre Cofradía Matriz de la Virgen de la Cabeza. Andújar.

-(2007): "Los Trinitarios en el Real Santuario de Ntra. Sra. de la Cabeza. 75 años de historia (1930-2005)". Boletín Instituto de Estudios Giennenses nº 195. Jaén, pp.191-240.

-(2008): "Las cofradías de la Virgen de la Cabeza y su suspensión en el reinado de Carlos III". Boletín Instituto de Estudios Giennenses nº 197. Jaén, pp. 93-118.

-(2022): "La Real Cofradía Matriz de la Virgen de la Cabeza y la religiosidad popular durante los año veinte del siglo XX". Boletín Instituto de Estudios Giennenses nº 225. Jaén, pp. 71-94.

MARTÍNEZ DÍEZ, G. (2000): "La conquista de Andújar su integración en la Corona de Castilla". Boletín Instituto de Estudios Giennenses nº 176. Tomo II. Jaén, pp.

SALCEDO DE AGUIRRE, G. (2012): Relación de algunas cosas insignes que tiene el Reyno y Obispado de Jaén. Edición facsímil del de 1614. Estudio y edición de Mª Dolores Rincón González y Cristina Castillo Martínez. Universidad de Jaén. Torredonjimeno.

SALCEDO OLID, M. (1994): Panegírico historial de N. S. de la Cabeza de Sierra Morena. Edición facsímil de la ed. de Madrid, 1677. Con notas introductorias de Manuel Peláez del Rosal, Enrique Gómez Martínez y Francisco Fuentes Chamocho. Academia de Cronistas de Ciudades de Anda-

lucía, Centro de Estudios Marianos "Historiador Salcedo Olid" y Peña El Madroño. Córdoba.

SALCEDO OLID, M. (1995): Epílogo de la Solemnísima y muy festiva translación de la milagrosa imagen de N. Señora de la Cabeza, desde su prodigioso Santuario de Sierra Morena, a la Yglesia Mayor de la muy Noble y muy Leal Ciudad de Andújar, para que preserve del contagio con que Dios aflixe Andaluzia, en este año de 1650. Edición facsímil. Con notas introductorias de Manuel Peláez del Rosal, Francisco Fuentes Chamocho, Enrique Gómez Martínez y José Carlos de Torres. Ayuntamiento de Andújar, Academia de Cronistas de Ciudades de Andalucía, Centro de Estudios Marianos "Historiador Salcedo Olid" y Peña El Madroño. Córdoba.

TERRONES ROBLES, A. (1996): Vida, Martirio, Traslación y Milagros de San Eufrasio Obispo y patrón de Andújar. Edición facsímil de la ed. en Granada, 1657. Diputación Provincial de Jaén. Jaén.

TORAL Y FERNÁNDEZ DE PEÑARANDA, E. (1977): "La concesión del marquesado del Cerro de la Cabeza". Boletín Instituto de Estudios Giennenses nº 93, pp. 9-52. Jaén.

TORRES JIMÉNEZ, J.C. (2003): "Génesis histórica del santuario de Nª Sª de la cabeza (1185-1517)". Actas I Congreso Internacional La Virgen de la Cabeza en España e Iberoamérica. Real e Ilustre Cofradía Matriz de la Virgen de la Cabeza y Real Santuario de Ntra. Sra. de la Cabeza, pp. 237-302. Torredonjimeno.

TORRES LAGUNA, C. DE. (1981): Andújar a través de sus Actas Capitulares (1600-1850). Instituto de Estudios Giennenses. Jaén.

ISSN: 2255-226X Depósito Legal: J1404-2012

ARGENTARIA
Revista de Historia, Cultural y Costumbrista de la provincia de Jaén

ESTATUTOS PARA EL RÉGIMEN Y BUENA ADMINISTRACIÓN DE LA COFRADÍA DE ÁNIMAS DE NAVAS DE SAN JUAN DE 1.865; "ÚNICA COFRADÍA DE ESTA PARROQUIA"

Gabriel Carrasco Hurtado

Autor y editor de El Tiempo Atávico http://gabrielsagra.blogspot.com/. Email: gabrielsagra@gmail.com | eltiempoatavico@gmail.com

RESUMEN: El trabajo versa sobre la Cofradía de Ánimas de Navas de San Juan instituida, junto a la del Santísimo Sacramento, en el contexto histórico de la Contrarreforma (Concilio Ecuménico de Trento, 1545 – Paz de Westfalia, 1648).

El hilo conductor es el articulado de sus estatutos de 1865 y los particularismos para la Villa de Navas de San Juan.

Se hace especial hincapié en no pocas señales que nos indican la necesidad de aquellos antiguos naveros por el purgatorio y por las ánimas.

PALABRAS CLAVE: Cofradía de las Ánimas, Cofradía del Santísimo Sacramento, Purgatorio, Parroquial de San Juan Bautista, Contrarreforma, San Gregorio Magno.

ABSTRACT: The work is about the Brotherhood of blessed souls of Navas de San Juan instituted, together with the Holy Sacrament, in the historical context of the Counter-Reformation (Ecumenical Council of Trento, 1545 - Peace of Westphalia, 1648).

The common thread is the articles of its 1865 statutes and the particularities for the Villa de Navas de San Juan.

Special emphasis is placed on many signs that indicate the need for those ancient naveros (of the place) for purgatory and for the souls.

KEY WORDS: Brotherhood of the Ánimas, Brotherhood of the Blessed Sacrament, Purgatory, Parish of San Juan Bautista, Counter-Reformation, San Gregorio Magno.

Este trabajo se ha publicado on-line en la revista digital ARGENTARIA el día 28/09/2023, y se citará como:

CARRASCO HURTADO, G., 2023. Estatutos para el régimen y buena administración de la Cofradía de Ánimas de Navas de San Juan de 1.865; "Única Cofradía de esta Parroquia. *ARGENTARIA*, **vol. 27**: 121-126.

"*Hay tres (cofradías), pero la más importante es la de Las Ánimas*", escribe negro sobre blanco Don Miguel Nieto en su Historia General de la Villa de Navas de San Juan[1]; estamos ya en el año 1.903.

Este primer párrafo a modo de *cuasi* subtítulo ilustra la evolución en la segunda mitad del XIX de las cofradías en Navas de San Juan.

Hablamos de la Cofradía de la Benditas Ánimas del Purgatorio[2] de Las Navas, con sede canónica en la Parroquial de San Juan Bautista.

Para el siguiente trabajo hemos utilizado una fuente directa ya que son los propios Estatutos que quedaron registrados en el Obispado de Jaén.

Los "*Estatutos para el régimen y buena administración de la Cofradía de Ánimas instituida en esta Parroquia de San Juan Bautista*"[3] nos dan una imagen fiel de una de las hermandades históricas del Lugar, y luego Villa, de Las Navas de San Juan.

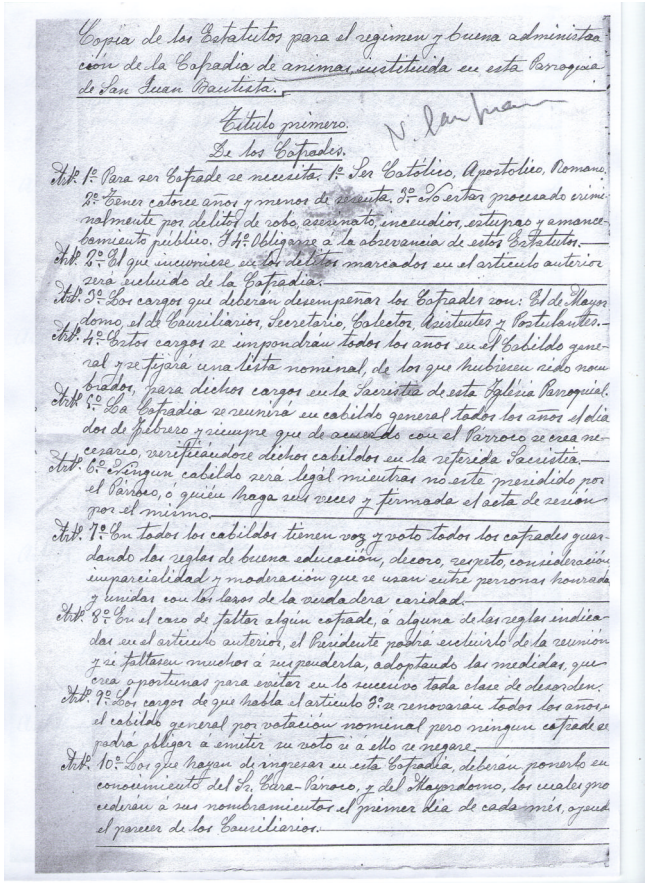
[1] Nieto, Miguel (1.903). *Historia General de la Villa de Navas de San Juan*. Madrid. Miguel Nieto.

[2] El Purgatorio es un concepto teológico en el catolicismo romano vigente. La doctrina de la fe relativa al purgatorio se formuló fundamentalmente en los Concilios de Florencia (cf. DS 1304) y de Trento (cf. DS 1820; 1580).

El vigente catecismo de la Iglesia Católica dice sobre la purificación fina o purgatorio: "*Los que mueren en la gracia y en la amistad de Dios, pero imperfectamente purificados, aunque están seguros de su eterna salvación, sufren después de su muerte una purificación, a fin de obtener la santidad necesaria para entrar en la alegría del cielo*."

ISSN: 2255-226X Depósito Legal: J1404-2012

ARGENTARIA
Revista de Historia, Cultural y Costumbrista de la provincia de Jaén



Copia de los Estatutos para el regimen y buena administracion de la Cofradia de animas instituida en esta Parroquia de San Juan Bautista.

Titulo primero.
De los Cofrades.

Art.º 1.º Para ser Cofrade se necesita: 1.º Ser Catolico, Apostolico, Romano; 2.º Tener catorce años y menos de setenta. 3.º No estar procesado criminalmente por delitos de robo, asesinato, incendios, estupros y amancebamiento publico. 4.º Obligarse a la observancia de estos Estatutos.

Art.º 2.º El que incurriese en los delitos marcados en el articulo anterior sera excluido de la Cofradia.

Art.º 3.º Los cargos que deberan desempeñar los Cofrades son: El de Mayordomo, el de Curiliarios, Secretario, Cobrador, Diputados y Postulantes.

Art.º 4.º Estos cargos se impondran todos los años en el Cabildo general y se fijará una lista nominal, de los que hubieren sido nombrados, para dichos cargos en la Sacristia de esta Iglesia Parroquial.

Art.º 5.º La Cofradia se reunirá en cabildo general todos los años el dia dos de Febrero y siempre que de acuerdo con el Parroco se crea necesario, verificandose dichos cabildos en la referida Sacristia.

Art.º 6.º Ningun cabildo sera legal mientras no este presidido por el Parroco, o quien haga sus veces y firmada el acta de sesion por el mismo.

Art.º 7.º En todos los cabildos tienen voz y voto todos los cofrades guardando las reglas de buena educacion, decoro, respeto, consideracion imparcialidad y moderacion que se usan entre personas honradas y unidas con los lazos de la verdadera caridad.

Art.º 8.º En el caso de faltar algun cofrade, á alguna de las reglas indicadas en el articulo anterior, el Presidente podra excluirlo de la reunion y si faltaren muchos á su presidencia, adoptando las medidas que crea oportunas para evitar en lo sucesivo toda clase de desordenes.

Art.º 9.º Los cargos de que habla el articulo 3.º se renovaran todos los años en el cabildo general por votacion nominal pero ningun cofrade se podrá obligar á emitir su voto si á ello se negare.

Art.º 10.º Los que hayan de ingresar en esta Cofradia, deberan ponerlo en conocimiento del Sr. Cura-Parroco, y del Mayordomo, los cuales pondran á sus nombramientos el primer dia de cada mes, oyendo el parecer de los Curiliarios.

Primera página de los Estatutos para el régimen y buena administración de la Cofradía de Ánimas instituida en esta Parroquia de San Juan Bautista. Cofradía de las Ánimas Benditas del Purgatorio de Navas de San Juan (1.865). Legajo sin referencia. Archivo Histórico Diocesano de Jaén. Escaneado de Gabriel Carrasco Hurtado.

Las Cofradías de Ánimas y las del Santísimo Sacramento, que también se instituyó en el pueblo de Las Navas, son una respuesta estrictamente católica a la reforma luterana[4] y "*tenían como función principal la proporción a sus cofrades de la sepultura, del acompañamiento fúnebre, el sufragio de los gastos de culto para el difunto y la realización de misas para las almas del purgatorio*"[5].

Sin más generalidades nos adentramos en el articulado de los estatutos que es la mejor forma de proyectar una instantánea de esta histórica cofradía navera[6].

El arca de tres llaves bien podría ser parecida a la de esta fotografía que es la que conserva la Comunidad de Regantes de la Presa de la Vega de Abajo de Vecilla de la Vega, en el antiguo Reino de León. Fotografía: Comunidad de Regantes de la Presa Vega de Abajo.

En el título primero "*de los Cofrades*" resalta fundamentalmente los condicionantes para ser hermanos y nos relata, además, los cargos e instituciones,

[3] Cofradía de las Ánimas Benditas del Purgatorio de Navas de San Juan (1.865). Estatutos para el régimen y buena administración de la Cofradía de Ánimas instituida en esta Parroquia de San Juan Bautista. Legajo sin referencia. Archivo Histórico Diocesano de Jaén.

[4] Martín Lutero, inspirador de la Reforma Protestante, en un primer término no negó la existencia del Purgatorio, puso a debate a través de tres sermones y sobre todo en su "Cuestionamiento al poder y eficacia de las indulgencias" las propias indulgencias que se habían convertido en objeto de un escandaloso tráfico económico.

Las indulgencias son la remisión de las penas temporales como consecuencias del pecado, "es la remisión ante Dios de la pena temporal por los pecados, ya perdonados en cuanto a la culpa". En la vida terrenal o en el Purgatorio.

Más tarde, resumiendo, niega la propia existencia del Purgatorio.

[5] Pérez-Schmid Fernández, Francisco José (2019). LAS COFRADÍAS DEL SANTÍSIMO SACRAMENTO Y DE ÁNIMAS BENDITAS DE LA CAROLINA. Libro de Fiestas de La Carolina 2019.

[6] El pueblo de Navas de San Juan siempre tuvo una inmensa dedicación a las ánimas del purgatorio, siendo tan difícil que un difunto muriera en la perfección de su alma. Este estado del alma siempre se sintió como un lugar físico cercano a los vivos.

Aquellos naveros, hasta bien entrado el s XIX, las atendieron tenazmente: acompañaban a difuntos, costeaban entierros… y sobre todo sufragaban para ofrecimientos de misas de ánimas.

No podemos saber el íntimo sentido de nuestros antepasados al respecto pero si hay datos que refrendan esta verdadera preocupación, citar el gran patrimonio que tenía la Cofradía en Las Navas; por ejemplo, ese gran molino aceitero de las Ánimas -el más grande a principios del s. XIX del pueblo- sito al final de la actual calle Real (Ramón Díaz Merino, 2017).

No es casual que, a más, se dedicara una calle a la Virgen del Carmen cuando en Las Navas siempre se las nombró por simples y explicitas razones: Alta, Parras, Risquillo, Altozano, del Llano, del Castillo, del Santo (donde estaba su ermita), Lorite (donde vivió Antón de Lorite), del Agua…

Esa calle era la del horno - porque había un horno- pero se renombró dedicándola a la Virgen del Carmen...

Bien entrado el s. xx al construir el nuevo cementerio del pueblo (el actual) la capilla central se dedica también a la Virgen del Carmen, incluso dentro está su imagen.

También la Iglesia Parroquial tuvo un retablo dedicado al Purgatorio con otra imagen (Carmen Peña Fernández, 2020) .

La Virgen del Carmen siempre representó ser la intercesora de las Ánimas del Purgatorio. Tenía la facultad de liberarlas.

A mayor abundamiento, una de las ermitas que había en Las Navas y de la que solo se conserva el topónimo, un barrio y su calle principal, se dedicó a San Gregorio Magno.

A San Gregorio se le atribuye la unificación a la doctrina desde las escrituras del concepto del Purgatorio. Carrasco Hurtado, Gabriel (2017). Navas de San Juan en el inframundo- segunda acepción: mundo de los muertos-. El Tiempo Atávico www.gabrielsagra.blogspot.com)

En su cuarto y último libro llamado Diálogos define el Purgatorio: "*el santo considera que el purgatorio es un sitio destinado a la purificación de aquellas almas que en vida llevaron a cabo buenas obras -premisa imprescindible para poder optar a la salvación- pero murieron con pecados veniales (jamás con pecados mortales)*" (Raquel Sigüenza Martín, 2017:24) .

ISSN: 2255-226X Depósito Legal: J1404-2012

ARGENTARIA
Revista de Historia, Cultural y Costumbrista de la provincia de Jaén

joyas inmemoriales en las cofradías del antiguo alfoz de Santisteban del Puerto, del que formó parte Las Navas y El Castellar.

La Hermandad, en primer término, ponía como necesidad la de ser católico, apostólico y romano, cuestión lógica porque este estado del alma fue una recepción de las escrituras plenamente católica.

Excluye de la cofradía a procesados criminalmente por delitos de robo, asesinato, incendios, estupro y amancebamiento público, pecados[7] que, también, lógicamente excluiría a los hermanos de la propia expiación de sus almas en el fuego purificador del purgatorio.

Ya en el artículo tercero llegamos a esas instituciones históricas en las cofradías castellanas y que sencillamente las relata: "*Los cargos que deberán desempeñar los Cofrades son: Mayordomo, Consiliarios, Secretario, Colector, Asistentes y Postulantes*". Y en el quinto la más importante (y sugerente) el Cabildo General.

El Cabildo General debía de reunirse obligatoriamente, al menos, cada año el dos de febrero[8] y siempre en la Sacristía.

Los Cabildos se convocaban en acuerdo con el Párroco en calidad de presidente[9].

Los que hubieran de ingresar a la cofradía debían de ponerlo en conocimiento, mediante oficio en papel común, del Parroco y del Mayordomo y eran nombrados oyendo el parecer de los Consiliarios.

"*Sobre los cargos que han de ejercer los Cofrades*", así comienza el título segundo de los estatutos.

Las funciones principales son del tenor siguiente:

Mayordomo: "*Se le tendrá como cargo más honorífico*[10] *el de Mayordomo y por tanto sus privilegios serán: 1º Presidir la Cofradía en todos los actos públicos, como procesiones, entierros y asistencia en la Corporación de los Divinos Oficios" .../... "3º Ser Vice-Presidente en todos los Cabildos Generales" .../...4º "Como distintivo de su cargo llevar un cetro que al efecto se hará en la forma que se determinare*".

Obligaciones: "*1º Ser depositario de los fondos..." .../...; 3º Custodia de libros de cuentas y actas..."...*/... " *Cuidar de la reposición de cera y reparo de todos los utensilios que tenga la cofradía..."...*/...

A los que contravienen al Mayordomo se les impone la pena de suministrar media libra o una libra de cera y "*si fuesen muy pobres*" pedir limosna para la cofradía "d*e ocho a quince días*".

En segundo nivel (o en tercero si se tiene en cuenta las funciones del Párroco) lo ocupaban los Consiliarios.

Los Consiliarios, el Mayordomo y el Párroco formaban, bajo la presidencia de este último, la Mesa de la Presidencia en el Cabildo general; el consiliario más antiguo suplía "*la ausencia del Mayordomo en los actos públicos*" y representaba a "*la cofradía fuera del Cabildo General*".

La última de las obligaciones de los consiliarios era la de "*presenciar las rifas y ventas de efectos de limosna y tiros de gallo*[11]".

El distintivo que llevaban los consiliarios por estatutos era una cinta morada colgada al cuello con medalla.

Cerámica en la calle del Carmen, antigua del horno, donde en una hornacina está la Virgen del Carmen. Santa María del Monte Carmelo mediante el Privilegio Sabatino salva a las almas del Purgatorio (Bula Sabatina del 3 de marzo 1322)..

Seguido de los Consiliarios estaba el Secretario cuya función principal era la de "*auxiliar al Mayordomo en la formación de las cuentas, escribir las actas y acuerdos tomados en los Cabildos Generales*" .../..."*llevar el Estandarte*" y llevar el libro de registro de hermanos.

"*El cargo de Colector tendrá por objeto cobrar los ingresos que por cualquier concepto tenga la Cofradía y pedir limosna en los días festivos y noches de novenas, en la puerta de la Iglesia*".

[7] "*El pecado en la doctrina católica es una ofensa a Dios. El pecado se levanta contra el amor que Dios nos tiene y aparta de Él nuestros corazones. Como el primer pecado, es una desobediencia, una rebelión contra Dios por el deseo de hacerse "como dioses", pretendiendo conocer y determinar el bien y el mal. Es así "amor de sí hasta el desprecio de Dios" (San Agustín, De civitate Dei, 14, 28). Por esta exaltación orgullosa de sí, el pecado es diametralmente opuesto a la obediencia de Jesús que realiza la salvación (cf Flp 2, 6-9).*" (definición del pecado en la edición típica latina del Catecismo de la Iglesia vigente)

[8] El dos de febrero se celebra la Purificación de María o de la Candelaria.

[9] Es curioso como unos años más tarde, cuando se instituye canónicamente la Cofradía de la Estrella de Las Navas encontramos como máximo cargo de la Cofradía el de Presidente (desde la creación de la Cofradía y desde sus primeros Estatutos de institución canónica en 1897). Es a partir de los siguientes Estatutos, aprobados canónicamente en 1971, cuando se titulan los presidentes como hermanos mayores. (Carrasco Hurtado, Gabriel (2019). LOS PRESIDENTES Y HERMANOS MAYORES DE LA COFRADÍA DE LA ESTRELLA DE LAS NAVAS DE SAN JUAN. El Tiempo Atávico www.gabrielsagra.blogspot.com) .

[10] Insistimos que en todo el articulado se hace hincapié en la sujección al Parroco como presidente; presidente sin cargo tipificado.

[11] "tiros de gallo": parece ser que era el rito de subastar los gallos dados en limosna.

ISSN: 2255-226X Depósito Legal: J1404-2012

ARGENTARIA
Revista de Historia, Cultural y Costumbrista de la provincia de Jaén

Carrasco Hurtado (2023)

Argentaria, 27: 121-126

Cerro y barrio de San Gregorio, donde se ubicó, hoy desaparecida, una ermita a San Gregorio Magno. Papa y Doctor de la Iglesia unifico la doctrina del Purgatorio. Las misas gregorianas son especificas para los difuntos en estado de purificación.

El Colector era el único cargo de la cofradía remunerado; recibía una gratificación en función de lo recaudado.

Los Asistentes auxiliaban al Mayordomo y Consiliarios y lo más importante: eran los que portaban los blandones[12] en los entierros y procesiones.
Debían de ser doce y tenían que residir obligatoriamente en la población.

Y, ya, en el nivel más bajo estaban los Postulantes. Eran veinticuatro y debían pedir la limosna diaria, por las noches. Dos postulantes cada mes.

A los Postulantes se les dispensaba del pago "*de cabo de año*" y se le costeaba una misa.

El Título Tercero es el leit motiv de los estatutos: "*Modo de administrar los fondos de la Cofradía*".

En su primer artículo se obliga la cofradía a depositar los fondos en "*un arca con tres llaves*[13] *de las que tendrá el Parroco, otra el Mayordomo y otra el Secretario*" además dice que también se guardará en el arca "*el libro de cuentas y el de actas de Cabildos*".

Esta arca habría de estar en poder del Mayordomo.

Dentro del articulado de este título se explicitan todas las cautelas de control de los fondos de la cofradía al detalle. De entre ellos destacan dos:

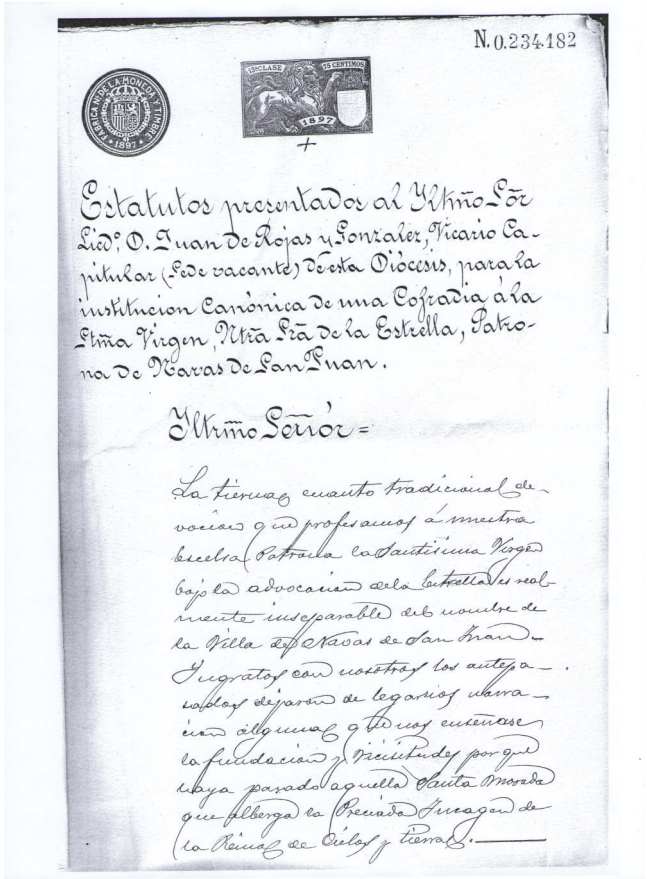
Los Postulantes que pedían la limosna de las ánimas debían de llevar "*un cepo de chapa de hierro con llave que estará en poder del Mayordomo*" y, otra, el arca de fondos debía de presentarse físicamente "*en el Cabildo General del día dos de febrero con los fondos existentes*".

Cierra el título un artículo muy importante: "*Se hará inventario de todos los efectos que sean propiedad de esta Cofradía*".

Tenemos, por tanto, cuatro documentos vitales en la vida de la cofradía, a saber:
- Libro de registro de hermanos
- Libro de cuentas
- Libro de actas de cabildos
- Inventario de efectos de la Cofradía

Naturalmente los hermanos habían de satisfacer unos derechos; cuando ingresaban en la cofradía los varones abonarían veintidós reales y "*veinticuatro siendo muger*" "*sin cuyo abono no se entenderá la patente*[14]". Adicionalmente se abonaban dos reales por año.

Los pobres, en "*estado de pobreza*", no abonaban nada y se les daba la patente gratis, obligándose "*a pedir limosna diaria en el espacio de dos meses, entendiéndose que han de ser verdaderamente pobres y solo con los varones*[15]".



N. 0.234.182

Estatutos presentados al Ylltmo Sor Licdo. D. Juan de Rojas y Gonzalez, Vicario Capitular (Sede vacante) de esta Diócesis, para la institucion Canónica de una Cofradia á la Stma Virgen, Ntra Sra de la Estrella, Patrona de Navas de San Juan.

Yltmo Señor =

La tierna cuanto tradicional devocion que profesamos á nuestra Escelsa Patrona la Santisima Virgen bajo la advocacion de la Estrella es realmente inseparable del nombre de la Villa de Navas de San Juan. Ingratos con nosotros los antepasados dejaron de legarnos narracion alguna que nos enseñase la fundacion y vicisitudes por que haya pasado aquella Santa Morada que alberga la Preciada Imagen de la Reina de Cielos y tierra.

Estatutos (primeros) de institución canónica de la Cofradía de la Estrella de Las Navas de 1.897. Ya no es la única la de Ánimas en la Parroquial de San Juan Bautista de Navas de San Juan.

[12] Vela gruesa de cera.

[13] El uso del arca de tres llaves es una costumbre medieval. Existía la obligación en concejos, pósitos, cofradías... de guardar los fondos, los privilegios (documentos), etc... bajo este método.

Pragmática de 9 de junio de 1500 de los Reyes Católicos: "*Y otrosi, que hagan arca donde estén los privilegios y escrituras del Concejo a buen recaudo, que a lo menos tenga tres llaves, que la una tenga la justicia, y la otra uno de los regidores y la otra el Escribano del Concejo, de manera que no se puedan sacar de allí; y que cuando hobiese necesidad de sacar alguna escritura, la saque la justicia y regidores; y que aquel a quien la entregaren se obligue de torrnarla dentro de cierto termino, y de conocimiento dello y quede en el arca del Concejo…*".

"*A puerta cerrada el diablo se torna que no es hallando ocasión; assi el ladrón donde halla el arca cerrada no haze presa" recoge en "Cuenca en el Recuerdo*" Antonio Rodriguez Saiz, expresión tomada del Tesoro de la Lengua Castellana o Española (1611), obra del licenciado Sebastián de Covarrubias, maestrescuela y canónigo de la catedral de Cuenca.

[14] Patente es una palabra en desuso para la acepción pero vigente en el diccionario de la Real Academia; en su acepción n.º 5 dice el DRAE: "*Cédula que dan algunas cofradías o sociedades a sus miembros para que conste que lo son*".

ISSN: 2255-226X Depósito Legal: J1404-2012

ARGENTARIA
Revista de Historia, Cultural y Costumbrista de la provincia de Jaén

Los servicios y precios, por llamarlos de alguna manera, que asistía la cofradía se enumeran en este mismo título.

Cuando se estaba en un entierro de alguien que no fuera hermano cobraban cuarenta y cuatro reales y por cada blandón que pidiesen o si se administraba el Santo Viatíco[16] un real.

"*El túmulo podrá servir todo entero para los entierros y aniversarios solemnes y la mitad para los entierros y aniversarios de segunda clase; el primer caso cobrará cien reales a los que no fueran hermanos y en el segundo caso cincuenta reales a los que no fuesen hermanos*".

Detalle del retablo de ánimas de la Basílica de San Ildefonso de Jaén, construcción hacía 1760 de Francisco Calvo. La Parroquial de San Juan contó - modestamente- con referencias a las Benditas ánimas el Purgatorio en uno de sus retablos.

El túmulo contenía cuarenta velas y medio veinte. Cada vela de más se cobraba medio real.

Los cofrades estaban obligados a conducir los cadávares de los hermanos, cuando no lo eran la Cofradía cobraba doce reales de limosna.

"*Las cajas funerarias que son propiedad de esta cofradía servirán para los cofrades gratis*" a los no cofrades les cobraban once reales para adultos y cuatro a por la de "*párvulos*[17]". A los pobres no se les cobraba nada por este concepto.

Como quiera que estos estatutos fueron registrados para su aprobación en la Curia diocesana, el artículo 46 hace referencia a que se le autorizaría a la Cofradía a pedir limosna "*con la venia de las autoridades civil y eclesiástica*" a pedir limosna "*en la puerta de la iglesia los días festivos, las noches de la novena de ánimas, de la Concepción y septenario de Dolores; y por el pueblo todas las noches las de Pascua de Navidad*".

Los cabos de año[18] se cobraban entre el uno de enero y el dos de febrero, fecha del Cabildo General. Para avisar de esta cobranza se tocaba el campanillo.

El quinto título, y último, hace alusión a "*las funciones que serán a cargo de esta Cofradía*".

Este título recorre todo un ciclo de fiestas, misas, procesiones, etc. que nos da una idea del calendario religioso de Las Navas y, a la vez, el ahínco de la Cofradía de las ánimas por fomentar "*el culto y la solemnidad de las funciones religiosas*".

La Cofradía se obligaba a costear "las misas de alba y de once", a siete reales cada una; al sacristán le pagaban "*por cada día de fiesta por el toque de misa de alba dos reales*".

Costeaba también las de aguinaldo, que es la novena que va desde el dieciséis al veinticuatro de diciembre, a la hora del alba. A siete reales.

Todos los meses un oficio menor de difuntos.

A cada hermano por su fallecimiento seis misas "*al estipendio de cuatro reales*".

Capilla de la Virgen del Carmen y de las Benditas Ánimas del Purgatorio de la Parroquial de San Juan Bautista de Las Navas. Foto: Fernando Requena Roncero.

[15] Solo se entiende este beneficio exclusivo para los varones, así como que la cuota de ingreso fuera más alta para las mujeres en razón a que hubiera una tasa de mortalidad femenina mayor que la masculina. Este dato no lo hemos comprobado.
[16] Administración de la comunión a los moribundos.
[17] Esta es otra acepción en desuso pero vigente. Se refiere a párvulo como persona de corta edad.
[18] Oficio y misa en sufragio de un difunto.

ISSN: 2255-226X Depósito Legal: J1404-2012

ARGENTARIA
Revista de Historia, Cultural y Costumbrista de la provincia de Jaén

Del mismo modo la Cofradía costeaba al fallecimiento de cada cofrade "*entierro de segunda clase, con medio túmulo, doble solemne, caja, asistencia del Mayordomo, Consiliarios, Secratario y Asistente con blandones y acompañamiento de los mismo al cementerio.../...*".

A continuación las funciones de las fiestas de los santos y difuntos:

"*Articulo 54.- Será también cargo de esta Cofradía una novena en sufragio de las benditas ánimas en los nueve días que preceden a la dominica infraoctava de los Santos, con oficio de difuntos de segunda clase, con doble solemne satisfaciendo a la Parroquia por ellos los derechos de arancel y ciento cuarenta y cuatro reales por las nueve noches*".

"*Articulo 55.- Ygualmente será de su cargo una fiesta solemne, con jubileo y sermón en la dominica Infraoctava de los Santos y en ella deberán de confesar y comulgar todos cofrades.../...*".

La novena del artículo 54 eran nueve misas que se hacían inmediatamente antes de la dominica infraoctava de los Santos.

La octava de los Santos se celebra el octavo día, valga la redundancia, después de los Santos.

La infraoctava de los Santos son los seis días que van desde el día de los santos a su octava y la dominica infraoctava de los Santos es el domingo comprendido en esos seis días.

Se costeaban "*dos fiestas con jubileo, una a la Purísima Concepción y otra a Nuestra Señora del Rosario, satisfaciendo a la Parroquia cuarenta y siete reales por cada una*".

Y por último y como colofón al título y a los estatutos, el artículo 57 nos da la referencia histórica que avanzamos en el título de este trabajo, dice: "*Como única esta Cofradía en esta Parroquia mientras sea sola .../...*" efectivamente, en 1.865 todavía no se había instituido la Cofradía de la Virgen de la Estrella. En 1.802 podemos decir que Las Navas rescataron por el hecho la función solemne, a la Virgen de la Estrellas, del primero de mayo, actuando como "*patrono*" su ayuntamiento pero sin institución de cofradía en Las Navas.

Hablamos o definimos al Excmo. Ayuntamiento de Navas de San Juan como "*patrono*" o como "*patrono nato*" de la tradición de la Virgen de la Estrella desde 1.802 hasta mediados del siglo XX porque fue el que costeo la fiesta, la caridad, etc. hasta que la Cofradía de Las Navas asumió un papel más protagonista, aún habiendo sido instituida canónicamente en 1.897.

La Junta de Gobierno de la actual Cofradía de la Estrella y la Corporación Municipal del Ayuntamiento de Las Navas son y deben ser pares en la tradición.

Volviendo, y terminando con ello, al resto de este artículo dice: "*con el fin de contribuir por su parte al aumento del culto y solemnidad de las funciones religiosas costeara la cera que se gaste en las misas de ánimas y Purísima Concepción y en el septenario de Dolores .../... para el Santo Monumento.../... asistiendo con su Estandarte y cera a las procesiones que se hicieran dentro de la Población*"; los naveros, nuestros antiguos, sabían de esa verdad irrefutable pero también sabían que por su fe y su sacrificio abrían otro camino más allá de la muerte, un estado superior del alma: la participación en la naturaleza divina.

ISSN: 2255-226X Depósito Legal: J1404-2012

ARGENTARIA
Revista de Historia, Cultural y Costumbrista de la provincia de Jaén

Martínez Asensio (2023)

Argentaria, 27: 127-132

DE LOS ORÍGENES DE LA CAPILLA Y COFRADÍA DE JESÚS NAZARENO DE VILLACARRILLO

Francisco Jesús Martínez Asensio

Investigador. Email: platero4444@hotmail.com

RESUMEN: Se da a conocer en este artículo la fecha de fundación de la cofradía del Nazareno de Villacarrillo, así como de la capilla que albergó esta imagen desde los comienzos del siglo XVII.
PALABRAS CLAVE: Iglesia, capilla, cofradía, Villacarrillo.

ABSTRACT: This article reveals the founding date of the Nazarene brotherhood of Villacarrillo, as well as the chapel that housed this image since the beginning of the 17th century.
KEY WORDS: Church, chapel, brotherhood, Villacarrillo.

Este trabajo se ha publicado on-line en la revista digital ARGENTARIA el día 22/11/2023, y se citará como:

MARTÍNEZ ASENSIO, F. J.., 2023. De los orígenes de la capilla y Cofradía de Jesús Nazareno de Villacarrillo. *ARGENTARIA*, **vol. 27**: 127-132.

La capilla del Nazareno

La capilla se construyó en el templo parroquial de Nuestra Señora de la Asunción muy probablemente a partir del segundo tercio del siglo XVI. En sus inicios, esta capilla, era conocida como de la Cal. Esta información la conocemos gracias a la denuncia que el mayordomo de la iglesia, Cristóbal Bueso, interpuso en 1584 contra el prior Cristóbal de Biedma[1]. Aquel denunciaba al prior de haberse llevado material de la iglesia –tejas, madera y piedras- para uso particular. En aquellos años el prior estaba reparando su propia vivienda. Uno de los testigos del pleito había manifestado *que en el año que pasó de 1582, en la capilla de la Cal, que ahora de presente es de Juan de Trillo, ya difunto, solía aber para la obra de la iglesia dos tocas grandes de pino, las quales a muchos años que están en la dicha iglesia*...

Juan de Trillo de la Torre testó el 18 de abril de 1582, poco antes de su muerte, en Cazorla, en la escribanía de Diego de Segura. Por este testamento sabemos que el testador era natural de Villacarrillo. Fundó en la iglesia de la Asunción una capellanía, nombrando como patrón a su sobrino Miguel Gómez. En una de las cláusulas de su testamento dejaba establecido *que sus descendientes se enterrasen en la capilla que se tiene que comprar de sus bienes en la dicha iglesia, donde se harán seis sepulturas y la principal se la reserva para él*. Deja la cantidad de 12.000 maravedíes para casar doncellas de su linaje, con la condición de que sean limpias *de toda sangre judía, mora o conversa*. Juan de Trillo fundó también un Patronato de sus bienes: *Mas posee dicho patronato una capilla que llaman de Jesús de Nazareno que es en la iglesia parroquial de esta villa de Villacarrillo, la qual costó 1874 reales*. (Este dato está inserto en el legajo de la capellanía. Su fecha 1786[2]).

[1] MARTÍNEZ ASENSIO, F. J. *La iglesia de la Asunción de Villacarrillo en los siglos XVI y XVII: Un pleito del año 1584 y la participación de los diferentes canteros que trabajaron en la construcción del templo*, pp. 129-156. Boletín del Instituto de Estudios Giennenses, nº 213. Primer Semestre 216.
[2] MARTÍNEZ ASENSIO, F. J. *De los testamentos y capellanías de Villacarrillo: Siglos XV, XVI, XVII y XVIII, pp. 13-21*. Revista AHISVI, nº 13. Año 2014. Aquí se la nombra ya como capilla de los Nazarenos, pero se trata de un apunte con fecha muy posterior al de 1583.

ISSN: 2255-226X Depósito Legal: J1404-2012

ARGENTARIA
Revista de Historia, Cultural y Costumbrista de la provincia de Jaén

Capilla del Nazareno. Fotografía: Cristóbal Plaza Rodero

La capilla de la Cal y la capilla de Jesús Nazareno son una misma cosa; unas veces se la designa como de la Cal, y otras como de Jesús Nazareno. Pero en sus inicios, como queda arriba señalado, era llamada de la Cal. Veamos dos ejemplos muy significativos que tratan sobre este asunto. En 1637, don Gabriel de Ledesma, como consultor del obispado, visitó las capillas de la iglesia para comprobar su estado de conservación. Las abundantes lluvias que habían caído ese año en el pueblo habían deteriorado parte de sus estructuras. En ese año la capilla de Jesús Nazareno tenía como patrón a Pedro Jiménez Parral[3]. Pocos años después, en 1648, la capilla se puso a la venta en almoneda pública. Esta información la facilitaba el licenciado Muñoz, prior de la iglesia: *Aquí ai una capilla que llaman de la Cal y ai quien la quiere comprar, su señoría enbie su comisión para que se venda andando en almoneda los días de la lei*[4]. Algún problema tuvo que ocurrir para que la capilla, propiedad de la familia Trillo, se pusiese a la venta. Desconocemos las causas. No obstante, la capilla sería recuperada más tarde por los descendientes del fundador.

En el año de 1786, al frente del patronato estaba Antonio Ruiz Palojo, como sexto nieto de Juan García de la Torre; este último era hermano de Juan de Trillo de la Torre[5]. En ese año se sacó un memorial de las posesiones del patronato que Juan de Trillo había establecido de sus bienes en 1583. Por este memorial conocemos una buena parte de las propiedades que atesoraba el fundador. Transcribo el memorial en su totalidad. Era propietario de diferentes casas y tierras en Cazorla y Villacarrillo respectivamente[6].

Iglesia de la Asunción. Puerta Umbría

Bienes en Cazorla

-Una casa principal con tres tiendas en la calle de la Herrería que linda con otras tiendas que son igualmente de su propiedad.
-Una casa-tienda en la referida calle Herrería, y que linda con casa arriba declarada y con casa-tienda de Alonso de Torres.
-Dos pares de casas que ahora están juntas en la plaza de la Corredera y calle que va a la iglesia de san Jorge.
-Una casa en la calle de la Reguera, linda con casa de Juan Alonso, mercader, y otra casa a espaladas de esta, más pequeña y que lindan con casa de la viuda de Vélez.
-Una casa en la plaza de la Corredera que solía ser de Gil del Pozo.
-Un molino aceitero en el río de Cazorla, en el sitio de la Lobera, con dos o tres pedazos de huerta y con un haza de tierra calma de hasta cuatro o seis fanegas de sembradura.
-Dos huertas de tierra en el sitio del Quintanar, término de Cazorla, de treinta y seis fanegas de trigo.

Bienes en Villacarrillo

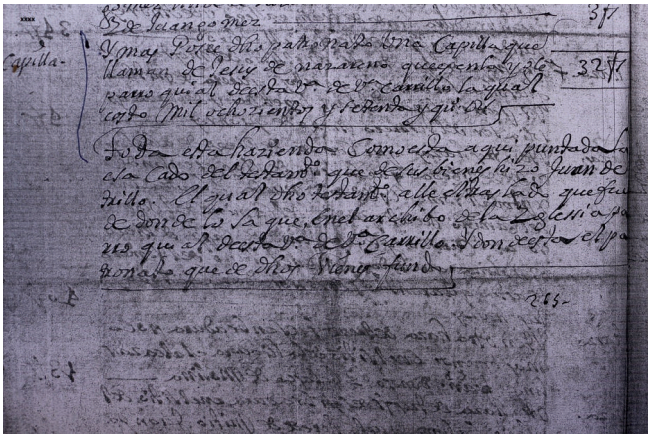
-Una casa con su palomar en la calle Albaicín, con un solar a sus espaldas que sale a la calle principal del convento de santa Isabel de los Ángeles. Linda con casa de los herederos de Miguel Gómez, su hermano[7].
-Un haza de veintidós fanegas de sembradura en la Navarra.
-Un haza de seis fanegas en Cabezas Albas.
-Un haza igualmente en Cabezas Albas de veinte fanegas, que había sido de su tío Juan Parral.
-Un haza en el Royo de diez fanegas que linda con el

[3] MARTÍNEZ ASENSIO, F. J. *Genealogía Vandelvira y Régil y otros asuntos relacionados con las capillas de la parroquial de la Asunción de Villacarrillo*, pp. 23-41. Revista Trastámara, nº 6. Año 2010. Edita Asociación de Estudios Jamilenudos. En este trabajo se citan las capillas que en ese año de 1637 existían en la iglesia de la Asunción. Se citan las capillas y sus propietarios. Información que se desconocía hasta la fecha de su publicación en la referida revista Trastámara.
[4] MARTÍNEZ ASENSIO, F. J. *La iglesia de la Asunción de Villacarrillo. Datos históricos con nuevas aportaciones*, pp.81-87. Revista Ahisvi nº 9. Año 2010.
[5] Véase árbol genealógico de la familia. Fotocopia del archivo de la catedral de Jaén.
[6] Archivo Diocesano de la catedral de Jaén. Caja 852. Patronato que fundó Juan de Trillo.
[7] PARRAL PUERTA, J. *La sepultura de Juan de Trillo y la capilla de Jesús Nazareno: Nuevos datos para su localización en el templo parroquial de Nuestra Señora de la Asunción*, pp. 40-55. Revista Ahisvi, nº 14. Año 2015. Por este dato que también nos facilita Juan Parral, conocemos la casa que en Villacarrillo tuvo Juan de Trillo antes de trasladarse definitivamente a Cazorla.

ISSN: 2255-226X Depósito Legal: J1404-2012

ARGENTARIA
Revista de Historia, Cultural y Costumbrista de la provincia de Jaén

pozo de Santiago.
-Un haza de cinco fanegas en el sitio llamado Romero.
-Un haza en Casa Pajas de siete fanegas.
-Un haza de cinco fanegas en el Bado, linda con camino del Rey.
-Un haza de ocho fanegas en el sitio de las Pozas.
-Un haza de quince fanegas en el sitio de Juana Garrida.
-Un haza en Atalaya, junto a la dehesa boyal, de diez fanegas.
-Un quiñón de seis fanegas en el Regajo, que linda con quiñón de Pedro Tello y con el camino del Puente de Jaén.
-Un quiñón de tres fanegas que linda con otro del Priorato.



Capilla del Nazareno. Propiedad de Juan de Trillo. Valor de compra 1874 reales.

-Un haza de doce fanegas en el sitio de la Cañada.
-Un haza de treinta y cuatro fanegas en los Sicillos.
-Un haza de cuatro fanegas en el Mostazar, que había sido en otro tiempo de su tío Juan Parral.
-Tres hazas en el llano de Romero, de cuarenta fanegas.
-Un haza de trece fanegas en Higuera del Alcázar.
-Un haza de seis fanegas en la Cañada Garciez, que heredó de su tío Juan Parral.
-Una era de pan trillar, linda con era de Hernán Pérez.
-Un haza de tres fanegas en los Pocillos.
-Un haza de diez y ocho fanegas en el sitio de las Pozas, que heredó de su madre.
-Un majuelo de cuatro o cinco peonadas de cuatrocientas vides en el sitio de la Fuente la Losa.
-Un haza de dos fanegas en el sitio del Pinarejo, linda con la mojonera de Úbeda.
-Un haza de tres fanegas en el sitio del Romero que compró a Francisco Gómez, su sobrino, hijo de Miguel Gómez.
-Posee este patronato una capilla que llaman de Jesús de Nazareno que está en la iglesia parroquial de esta villa de Villacarrillo, la cual costó mil ochocientos y setenta y cuatro reales[8].

Juan de Trillo era conocido como "el viejo", para diferenciarlo de Juan de Trillo de la Torre, el mozo. Este último había emigrado a Indias en los primeros años del siglo XVII. María Salido, viuda de Pedro Jiménez, enviaba al obispado una carta firmada de su puño y letra en la que informaba de los reparos que se habían llevando a cabo en una casa de la calle del Pomelo, de la cual era propietaria de las dos terceras partes de la misma, y una tercera parte pertenecía al patronato y obra pía que fundó Juan de Trillo el viejo. Esta tercera parte de casas, aseguraba María Salido, había sido administrada por Juan de Trillo de la Torre, el mozo, pero al emigrar a Indias, la administración corría por cuenta de Juan Gómez Parral, quien había dado su consentimiento para que dichos reparos se efectuasen igualmente en la parte de casa que correspondían al patronato. Los gastos de obra ascendían a la cantidad de 142 reales[9].

Fundación de la Cofradía de Jesús Nazareno: Año 1613/1614

Esta cofradía de penitencia se fundó en Villacarrillo entre los años de 1613 y 1614. En el cercano pueblo de Villanueva del Arzobispo la cofradía del Nazareno sabemos que se fundó unos años antes, entre 1608 y 1609[10].

En el año de 1653 se produjo un curioso pleito que enfrentó al mayordomo y alcaldes de la cofradía con otros miembros afines a la misma. Interesante documento que viene a desvelarnos una vieja tradición, hoy día en desuso, y que está relacionada con esta hermandad. Era costumbre que la cofradía del Nazareno sacase un estandarte en la procesión que cada año se celebraba en Semana Santa. Esta insignia, que permanecía en la casa del alférez, era llevada por éste, en la mañana del Viernes Santo, a la iglesia parroquial. El cargo de alférez se renovaba cada año mediante un sorteo. El recorrido iba acompañado de un ritual que tenía su origen en los tiempos de la fundación de la cofradía. A la casa del alférez acudía una comitiva de ocho hombres portando cada uno un blandón de cera. A la casa acudían igualmente aquellos cofrades encargados de tocar las bocinas en la procesión. De allí partía la comitiva a la iglesia parroquial. Una vez en el templo, comenzaba entonces la procesión por las calles del pueblo. El mayordomo y alcaldes de la cofradía amenazaron con suprimir esta costumbre: Si querían continuar con esta tradi-

[8] Véase copia de este último documento. Fotocopia del archivo de la catedral de Jaén. Esta información, inédita hasta ese momento, la recogía en la revista Ahisvi nº 13, en mi artículo titulado De los testamentos y capellanías de Villacarrillo. Siglos XV, XVI, XVII y XVIII. Cometía en este artículo un error, pues el valor de la capilla no venía tasado en ducados, venía tasado en reales.
[9] Archivo Diocesano de la Catedral de Jaén. Sección Varios. Caja 567.
[10] RIVAS SORIA, P. J. La religiosidad de Villanueva del Arzobispo en el reinado de Felipe IV. Cofradías y conventos, pp. 93-105. Actas IV Jornadas de Estudios Histórico-Artísticos de las Cuatro Villas. Iznatoraf. Año 1990.

ISSN: 2255-226X Depósito Legal: J1404-2012

ARGENTARIA
Revista de Historia, Cultural y Costumbrista de la provincia de Jaén

ción, el portador del estandarte y los que llevaban los blandones de cera tendrían que ir con la cara cubierta hasta la iglesia parroquial. Esta fue la causa que originó el pleito.

El día 30 de marzo de 1653 se presentó una denuncia ante el obispado. Transcribo parte del contenido del documento:

"Sepan cuantos esta escritura de poder vieren como nosotros Alonso del Villar Muela, Alonso Pérez, Luis Gallego de Soto, Alonso Jiménez Carazo, Alonso del Villar el mozo, Luis Gallego de Hervás, por nosotros y en nombre de Bartolomé Herrera y de Juan García de la Torre, vecinos de esta villa de Villacarrillo, otorgamos nuestro poder cumplido a Pedro de Mora Dávalos y a Juan Alonso de Ayala, procuradores de la audiencia episcopal de la ciudad de Jaén, para que en nuestro nombre y representando nuestras personas, puedan parecer ante su merced el señor Provisor de este obispado":

"Que habrá tiempo de 16 años poco más o menos que compramos nosotros y otras personas que han muerto y de quien hemos heredado y comprado las plazas. Como dicho es compramos la acción y derecho de sacar ***el estandarte*** de la cofradía de Jesús Nazareno que se sirve en la parroquial de esta villa la mañana de Viernes Santo en la procesión que dicha cofradía hace por cierto precio de maravedíes en que anduvo en almoneda pública, y se nos remató por última postura de que otorgamos escritura a la cofradía, y pagamos la cantidad de su remate y fue condición que cada uno de nosotros lo ha de sacar un año, el que le tocare por suerte, y los demás le han de acompañar cada uno con un blandón de cera, y así ha de ir sucediendo cada año para siempre jamás; y con calidad y condición ***que la persona que lo sacare*** de nosotros ha de ir con la cara descubierta como lo han hecho ***todos los que lo han sacado desde que se fundó esta cofradía***, y nosotros lo hemos hecho y llevado así la cara descubierta como era costumbre desde que lo compramos[11]. Y ahora el mayordomo y alcaldes de la dicha cofradía ha llegado a nuestra noticia que nos quieren impedir el que lo saquemos descubiertos intentando que sea la cara tapada de los ocho compañeros nuestros, siendo nuestra voluntad el sacar las más luces que pudiéremos para que vaya el estandarte con más lucimiento y la procesión con más acompañamiento y veneración. Y asimismo ha llegado a nuestra noticia que por ser las bocinas propias de la dicha cofradía, no quieren el dicho mayordomo y alcaldes que ninguna de ellas vaya a la casa de la persona que de nosotros sacare el dicho estandarte para venir tocando como es costumbre a la iglesia de donde ha de salir la procesión. Asimismo nos quieren impedir el que no saquemos el dicho estandarte en las procesiones generales que entre año se ofrecieren, siendo así que la persona que lo saca el Viernes Santo, le toca el sacarlo en todas las ocasiones que en aquel año se ofrecieren, y que por lo uno y otro pagamos la cantidad del remate"[12].

Imagen del Nazareno. Fotografía: Cristóbal Plaza Rodero

El día 1 de abril de 1653 respondía el obispado obligando a la cofradía y a sus oficiales a que guardasen y cumpliesen las constituciones sinodales de este obispado que trataban sobre las ordenanzas de estas cofradías de penitencia.

El día 3 de marzo de 1614 algunos hermanos de la cofradía de Jesús Nazareno otorgan la siguiente carta de poder: *Sepan quantos esta carta vieren, como nosotros, Eugenio Moreno, Juan Fernández Magaña, Alonso Ruiz de Mora, vecinos de Villacarrillo, cofrades de la cofradía de Jesús Nazareno que se sirve en la Iglesia Mayor de la villa, otorgamos por esta escritura que damos nuestro poder a Fernando Muñoz, vecino de la villa y cofrade de la cofradía para que en nuestro nombre y en el de sus representantes, vaya a las ciudades de Úbeda y Baeza y compre a su voluntad las baras de tafetán del color que le pareciere bien para hacer un estandarte y túnicas para vestir las imágenes que están hechas para dicha cofradía. Y si hallare algún estandarte hecho lo pueda comprar. Firmaron como testigos los vecinos de Villacarrillo Pedro Velázquez Cabeza de Vaca y Cristóbal Ruiz*[13].

[11] El texto no deja lugar a dudas. Léase con atención, especialmente, las frases que he marcado en negrita y cursiva. Dice que "todos los hermanos han sacado el estandarte desde que se fundó esta cofradía. ¿Pero cuándo se compró el estandarte? Lo veremos más adelante.

[12] Archivo Diocesano de la Catedral de Jaén. Sección Cofradías. Villacarrillo.

[13] Archivo Histórico Provincial de Jaén. Signatura 14219. Folio 485v.

ISSN: 2255-226X Depósito Legal: J1404-2012

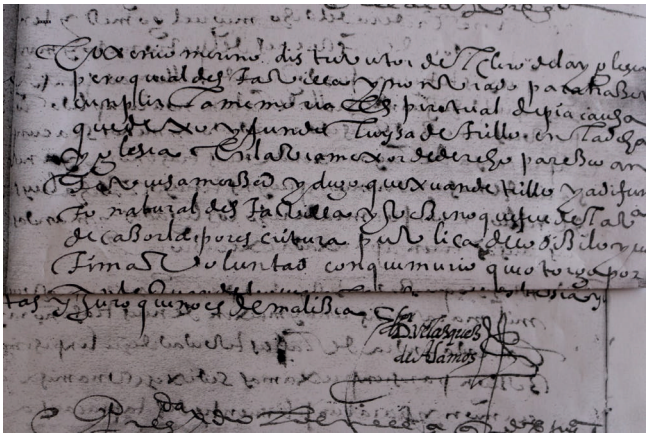
ARGENTARIA
Revista de Historia, Cultural y Costumbrista de la provincia de Jaén

Visto el origen y fundación de la cofradía, volvamos de nuevo a la capilla del Nazareno. Pues en los primeros años del siglo XVII la capilla albergó, muy probablemente, una imagen de la Inmaculada Concepción. No hay que olvidar que la capilla, en 1583, era conocida como capilla de la Cal, tomando la advocación de Jesús Nazareno años después, muy probablemente a partir de 1613/1614, cuando surge por primera vez la cofradía.

En 1609, el doctor Velázquez de Álamos, abogado y natural de Villanueva del Arzobispo, enviaba al obispado de Jaén, con fecha 7 de marzo, un escrito en que pedía que Miguel Gómez pagase la cantidad de 30.000 maravedíes correspondientes al vínculo y mayorazgo que de sus bienes había fundado Juan de Trillo de la Torre en Villacarrillo. Esta escritura se había firmado en la escribanía de Juan de Figueroa. El fundador había otorgado a Luisa de Trillo un poder para hacer cumplir una memoria pía en la iglesia de la Asunción de Villacarrillo; memoria que venía incluida dentro del mayorazgo. A su sobrino, Miguel Gómez, lo había nombrado administrador de sus bienes. En 1609 Miguel Gómez había incumplido la voluntad del testador. Mediante este escrito, el doctor Velázquez exigía su cumplimiento, advirtiéndole al administrador que, de no cumplir la voluntad del difunto Juan de Trillo, incurriría en graves penas y censuras. Este documento consta de dos folios. Ofrezco la trascripción íntegra del primero, junto con la firma del doctor, que viene al final del segundo y último folio[14].

"Eugenio Merino distribuidor del clero de la iglesia parroquial de esta villa y nombrado para hacer cumplir la memoria espiritual de pía causa que dejó y fundó Luisa de Trillo en la dicha iglesia. En la vía mejor de derecho parezco ante vuesa merced y digo que Juan de Trillo, ya difunto, natural de esta villa y vecino que fue de la villa de Cazorla, por escritura pública de codicilo y última voluntad con que murió (y) que otorgó por ante Juan de Figueroa, escribano público que fue de esta villa, legó y mandó a la dicha Luisa de Trillo ochenta ducados que montan treinta mil maravedíes que los había de dar y pagar Miguel Gómez, sobrino del dicho Juan de Trillo, su heredero y primero llamado al vínculo y mayorazgo que de sus bienes instituyó y fundó el dicho Juan de Trillo, ya difunto, y de los dichos treinta mil maravedíes la dicha Luisa de Trillo instituyó en la iglesia parroquial de esta villa, en la capilla que en ella dejó el dicho Juan de Trillo, una memoria de pía causa y aniversario perpetuo para siempre jamás, de que se hiciese de las pensiones de los dichos treinta mil maravedíes una imagen de Nuestra Señora, y que en cada un día de la festividad de su Limpísima Concepción para siempre jamás se dijese una misa con sermón, y para cumplimentar de esta pía causa…"

El texto es un escrito de puño y letra del doctor Velázquez[15].



Firma del Doctor Velázquez

En Villanueva del Arzobispo existe actualmente una calle que nos recuerda al doctor Velázquez. Nacido en el año de 1549, fue hijo del capitán de milicias Juan Martínez Sevillano y de Úrsula de los Álamos. Ejerció como abogado en Villanueva en el último tercio del siglo XVI y primeros años del XVII. Estudió la carrera de leyes en Salamanca, por la época en que fray Luis de León impartía su famosa cátedra de enseñanza en la célebre universidad[16].

Una vez escrito este artículo resulta que me encuentro en el archivo de la Catedral este pequeño texto que ahora transcribo y que está relacionado con la cofradía de Jesús Nazareno. Su fecha es del año 1638. Lorenzo Gutiérrez, prioste de la cofradía, en carta enviada al cabildo de la Catedral de Jaén, indicaba que al estar *la dicha cofradía alcanzada por los muchos gastos que tiene y para conservalla es necesario que algunos gastos excesivos que tiene y en particular que es La Fiesta del Niño Perdido que en ella tiene de gasto cada un año más cantidad de diez ducados*[17].

Suplicaba el prioste que de momento no se llevase a cabo la fiesta por no poder afrontar semejantes gastos. El Cabildo catedralicio responde que el prior de la iglesia de la Asunción le envíe la documentación relativa a esta fiesta, indicándole si es votiva y de devoción o si está dotada por algún particular, y en este caso se presenten autos para proveer justicia.

Esta fiesta del Niño Perdido hace alusión, con toda probabilidad, al pasaje bíblico de Lucas, en que

[14] Archivo Diocesano de la Catedral de Jaén. Caja XXIII. Véase ilustración. Aparece en la ilustración parte del texto del primer folio, es decir, el encabezamiento. Al final la firma del doctor Velázquez, y que se corresponde con el segundo folio del referido documento.
[15] Archivo Diocesano de la Catedral de Jaén. Caja XXIII.
[16] MARTÍNEZ ASENSIO, F. J. Alonso López Velázquez de los Álamos: El doctor Velázquez. En revista La Moraleja, números 65 y 66. Edita Colectivo Cultural "La Moraleja". Año 2011 (Junio y Octubre)
[17] Archivo Diocesano Catedral de Jaén. Sección Cofradías. Villacarrillo.

ISSN: 2255-226X Depósito Legal: J1404-2012

ARGENTARIA
Revista de Historia, Cultural y Costumbrista de la provincia de Jaén

Jesús niño, cuando se dirige a Jerusalén con sus padres, se pierde en el camino, encontrándose después en el Templo entre los doctores: El Niño perdido y hallado en el Templo.

Desconocemos en qué consistía realmente esta fiesta que se celebraba en Villacarrillo, pues el legajo no aporta más información. Puede que se celebrasen misas por este motivo, incluyendo gastos de cera y chirimías. Y puede que contara también con algún refrigerio, en el que los invitados comían y bebían por cuenta de la cofradía de Jesús Nazareno. Incluso se puede aventurar la representación de algún pequeño auto sacramental alusivo al pasaje bíblico de Lucas. En cualquier caso, se trata de una vieja tradición que se ha perdido definitivamente.

Fuentes documentales

ARCHIVO HISTÓRICO PROVINCIAL DE JAÉN

ARCHIVO DIOCESANO DE LA CATEDRAL DE JAÉN

Fuentes bibliográficas

-MARTÍNEZ ASENSIO, F. J. "La iglesia de la Asunción de Villacarrillo en los siglos XVI y XVII. Un pleito del año 1584 y la participación de los diferentes canteros que trabajaron en la construcción del templo". Boletín Instituto de Estudios Giennenses, nº 213. Edita Diputación de Jaén.

----"De los testamentos y capellanías de Villacarrillo: Siglos XV, XVI, XVII y XVIII. Revista AHISVI, nº 13. Año 2014.

---- "Genealogía Vandelvira y Régil y otros asuntos relacionados con las capillas de la parroquial de la Asunción de Villacarrillo". Revista Tratámara, nº 6. Año 2010.

---- "Alonso López Velázquez de los Álamos. El doctor Velázquez". Revista La Moraleja, nº 66 y 67. Año 1990.

PARRAL PUERTA, J. "La sepultura de Juan de Trillo y la capilla de Jesús Nazareno. Nuevos datos para su localización en el templo parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de Villacarrillo". Revista AHISVI, nº 14. Año 2015.

RIVAS SORIA, P. J. "La religiosidad de Villanueva del Arzobispo en el reinado de Felipe IV. Cofradías y conventos". Actas IV Jornadas de Estudios Histórico-Artísticos de las Cuatro Villas. Iznatoraf. Año 1990.

ALGUNOS VESTIGIOS DRAMÁTICOS EN LA SEMANA SANTA ALMERIENSE

CONCHA FERNÁNDEZ SOTO

INTRODUCCIÓN: LAS REPRESENTACIONES DEL CICLO DE PASCUA

Los Autos de Pasión, creados con la intención de conmemorar la vida pública de Jesús de Nazaret, los últimos días previos al prendimiento, su pasión, muerte y resurrección, remontan sus orígenes a los «Misterios» de la Edad Media, dentro de la tradición del teatro primitivo litúrgico, celebrado en las mismas parroquias. La Iglesia, en principio, limitó el papel de los fieles a la conmemoración litúrgica y la veneración de las imágenes, pero éstas fueron rápidamente humanizándose, de manera que se fue necesitando de representaciones en las que ya participaban clérigos y fieles.

Los investigadores manejan la hipótesis de que el *Auto de Pasión* deriva directamente de los «tropos pascuales», creados en Italia sobre el siglo XI y desarrollados en Francia a finales del XIII. En España, durante la Edad Media el teatro religioso floreció sobre todo en Cataluña y Valencia; en Castilla, sin embargo, el número de textos anteriores al siglo XV es muy reducido.

Actualmente algunas representaciones de la Pasión de Jesús desarrollan teatralmente el drama sacro completo; en cambio, otras sólo toman sus episodios más relevantes: son sin duda los que más impacto escénico contienen y los que más gustan al público, porque excitan con más fuerza su sensibilidad y porque tienen un mayor valor catártico; al mismo tiempo, estos momentos del «Misterio» son los que mayor mensaje teológico encierran: tales como el «Prendimiento», «Descendimiento», «Encuentro», «Lavatorio», etc.

Todas estas representaciones tienen la particularidad de ir introduciéndose, al paso de los años, en el sentir mayoritario de la colectividad, tanto que casi se olvida su función originaria de adoctrinamiento y catequesis plástica. Es decir, una vez que el pueblo ha hecho suyo el drama, éste se convierte en un vehículo identitatario local. Suelen ser los Autos de Pasión sumidos en los elementos más tradicionales; las representaciones menos famosas, desarrolladas en pueblos perdidos, alteradas, a veces, tan sólo por la presencia de algunos turistas; perviven, pero por lo común con escasos medios económicos para llevarlas a escena (es el caso de muchos lugares de la España rural). Por el contrario, no podemos olvidar que muchas representaciones populares de hoy han seguido evoluciones muy diferentes: lejos de anquilosarse en el tiempo, están experimentando un desarrollo casi cinematográfico y profesional.

La Judea. *Cuevas de Almanzora.*

En Andalucía los perfiles devocionales que el pueblo ha mantenido teatralizados en el ciclo de la Semana Santa, si no se ajustan en todo a los esquemas medievales, de donde derivan, en gran parte sí que mantienen su espíritu: La *Adoratio* de la Cruz, La *Depositio* (Descendimiento y Santo Entierro), La *Visitatio Sepulchri* y la *Elevatio* (procesión del Encuentro). Por otra parte, la religiosidad popular tiende a visualizar –teatralizar– la vivencia religiosa, a partir de una serie de elementos que se conjugan para hacer de los desfiles procesionales una verdadera confesión de fe y un espectáculo.

Para un mejor acercamiento a todo este elenco de representaciones, seguimos el esquema ofrecido por Rafael Portillo y Manuel José Gómez Lara (1994:127-128), estableciendo una tipología básica de las dramatizaciones que actualmente se celebran dentro del ciclo de Pasión.

En primer lugar, las que escenifican un pasaje concreto de la Pasión o la Pasión completa. En estos casos se llegó a mezclar la actuación de personajes reales que encarnaban a los secundarios de la Pasión, con las imágenes de los protagonistas –Jesús, María, San Pedro o San Juan– a las que se les rinde culto público. Como dichas imágenes debían tener apariencia de naturalidad, a fin de conseguir un mayor impacto escénico, se las vistieron con pelo natural, joyas, o se articularon, etc. Los episodios representados siguen más o menos los hechos de la Pasión de Cristo, que comienza con el *Prendimiento* y acaba con la *Crucifixión.* Pero más tarde, y

por su cariz pre y post-pasionario, se estableció el uso de integrar en el ciclo pasional los acontecimientos que los precedieron y siguieron en su inmediatez; esto es, la «Despedida de Cristo a su Madre» (escena que no aparece en ningún Evangelio), la «Entrada de Jesús en Jerusalén», el «Descendimiento» y «El Entierro». Normalmente estas representaciones se articulan a través del *Sermón* o *Pregón,* que predica un sacerdote y mediante el que, a través de la palabra, trata de conmover catequíticamente al público espectador.

La Judea. ***Cuevas de Almanzora.***

Se hacía necesario, pues, para una mayor comprensión e interiorización de la Pasión, que a la belleza de la imaginería le acompañara la narración y explicación de los hechos y personajes representados en la misma. Esta necesidad era particularmente acuciante en épocas en las que el pueblo sencillo mayoritariamente no sabía leer. Y ese carácter de ingenuidad de los «pasos vivientes» se sigue conservando en muchos pueblos andaluces.

En segundo lugar, aquellas en las que el relato de la Pasión aparece como el núcleo de toda la historia de la Salvación, al modo de los grandes ciclos europeos. Se incluyen por ello figuras bíblicas que se organizan más o menos como en las Escrituras canónicas, con las adiciones de los relatos apócrifos. Son los llamados *Paraísos.* En muchos pueblos aparecen mezclados los desfiles de personajes bíblicos y alegóricos con las dramatizaciones de pasajes concretos de la Pasión, en los que intervienen imágenes y personas. Es el caso de pueblos almerienses como Cuevas de Almanzora, en el que dentro de los desfiles procesionales se integran los cortejos bíblicos, que poco o nada tienen que ver por los episodios de la Pasión. Por último, encontramos las que tan sólo conservan algún aspecto que nos permite relacionarlos con vestigios dramáticos, como es el caso de las «carreritas», las «humillaciones» o los «abrazos» y «reverencias» entre las imágenes.

LO RELIGIOSO Y LO TEATRAL

El estudio de las representaciones populares conlleva un interés múltiple: religioso, folclórico, literario, antropológico, etc., pues al estar arraigadas en la tradición popular ofrecen al investigador unos componentes dramáticos vivos. En la mayoría de los casos estas representaciones tuvieron en su origen un carácter religioso, aunque también aparecen como conmemoraciones locales, reviviendo hechos históricos ocurridos en el pueblo, etc. Debido a su antigüedad y a la manera cómo han ido superando la historia, las representaciones populares son de difícil fijación, casi en todos sus aspectos; pero son estos mismos elementos los que determinan lo popular de este tipo de teatro y su importancia para el conocimiento cultural de los pueblos.

Veamos algunas de sus características que son, al mismo tiempo, dificultades para su análisis. De entrada, *el carácter de los textos,* que en muchos casos proceden de piezas literarias que el pueblo ha hecho suyas, adaptándolas a su gusto y a su ambiente; en otras ocasiones éstos son reelaborados por las personas más cultas del lugar –poeta local, maestro, sacerdote–, vertiendo su inspiración literaria en los moldes tradicionales de textos de viejas representaciones de otros tiempos y otros lugares que conocen. Por ello, es posible afirmar que los textos del teatro popular viven en variantes y siempre es la memoria colectiva su verdadero guardián.

En segundo lugar, *la falta de un escenario específico,* propio y exclusivo para la puesta en escena: cualquier lu-

La Judea. ***Cuevas de Almanzora.***

gar puede ser válido (iglesia, catedral, calles, plazas del pueblo, montes cercanos, naves comerciales, etc.), con tal que reúna unas mínimas condiciones de infraestructura; de esta manera, la solución escénica siempre se improvisa *in situ* y se adapta al hábitat y la ocasión.

En tercer lugar, *el carácter especial del destinatario de la representación,* que ejerce el doble papel de actor-espectador: produce y asiste a un espectáculo que conoce de antemano. Año tras año, los mismos días, en el pueblo o la ciudad se repiten idénticas escenas y en el mismo escenario, con los mismos decorados y con actores aficionados de cualquier edad, que son miembros de su familia o círculo de amigos y conocidos. Es decir, el público se integra de la manera más natural en la representación, porque el espacio escénico siempre es cotidiano y porque los intérpretes pertenecen al mismo grupo. Esta red de familiaridad permanentemente arropa a todas las representaciones populares.

Por último, *la forma de organización:* aunque no faltan patronatos, organismos, cofradías o asociaciones culturales que se encargan de organizar ciertas representaciones, la mayoría de las veces la responsabilidad de la puesta en escena la asume un grupo teatral de la localidad, o nace espontáneamente desde un sector del pueblo, con una o varias personas responsables al frente, siempre con la única misión de que la tradición y la memoria viva de su pueblo no muera. De ahí –sobre todo desde la llegada de la democracia– el carácter de recuperación reciente que tienen muchas de estas representaciones religiosas populares y la pervivencia desigual en la que se ven sumidas (unas se revitalizan, otras decaen e incluso llegan a desaparecer), dependiendo del grupo humano que esté detrás.

ALMERÍA, LOS VESTIGIOS DRAMÁTICOS DE LA SEMANA SANTA

Antes de centrarnos en la descripción de algunos vestigios dramáticos que perviven en la Semana Santa almeriense, señalaré algunas características generales y definitorias de sus celebraciones pasionales. En primer lugar, llama la atención las importantes influencias que recibe de otras zonas de Andalucía y de Levante; las mismas que explican algunos aspectos propios, que de otro modo no aparecerían. Es así importante reseñar el hecho histórico de que cuando

Templete de la Cruz Blanca. (Canjáyar.

la Baja Andalucia ya era de denominación cristiana, la provincia de Almería, sin embargo, continuaba siendo musulmana: Almería capital lo fue hasta 1489. De aquí que todo el proceso de constitución de hermandades y cofradías fuera haciéndose a imagen y semejanza de las que ya existían.

En segundo lugar, la provincia de Almería quedó marcada, desde el principio, por su propia situación geográfica y la división eclesiástica de sus alrededores. Esta última nos explica muchos paralelismos con otras ciudades de Levante, como Lorca, Cartagena o la misma Murcia, a través de la diócesis de Cartagena-Murcia; también con la diócesis de Guadix-Baza y de Castilla, a través de su conexión con el norte de Granada y la provincia de Jaén. Más recientemente encontramos semejanzas con la Semana Santa de Sevilla, aunque ésta, a partir de los años sesenta, irradia a toda Andalucia. De cualquier forma conviene puntualizar que la influencia más importante que Almería recibe es la levantina. Esto no sólo se aprecia en la imaginería, la música y en el brillo de los desfiles procesionales semanasanteros, también en la pervivencia de muchas costumbres y tradiciones, entre las que se encuentran los vestigios dramáticos que a continuación señalaremos.

Es necesario remarcar también el fuerte componente teatral y lúdico que impregna todas las celebraciones pasionales de Andalucía. Esto se convierte en un rasgo diferencial importante, que se afirma intensamente en Almería; de esta forma vemos cómo la Semana Santa dista mucho de caracterizarse por su recogimiento, ya que la religiosidad popular, eminentemente festiva, necesita teatralizar la vivencia religiosa.

¿Qué pervive de esta teatralidad en la provincia de Almería? Veámoslo, de forma resumida; el cuadro anexo ofrece una idea de la realidad más completa.

Personajes de la Pasión, Gádor.

Ceremonia del Huertecico. Cabo de Gata.

Encuentros, abrazos, reverencias, carreras

En realidad, el pueblo ha olvidado las dramatizaciones medievales de la Resurrección –el *Non est hic* del ángel sentado junto al sepulcro vacío, la *Visitatio sepulchri* de las Tres Marías y el Noli *me tangere* del fingido hortelano a la Magdalena– y la tradición ha terminado por imponer el pasaje apócrifo del encuentro de Cristo resucitado con su Madre.

Así los principales protagonistas de la Pasión –Jesús Nazareno y su Madre Dolorosa, la Verónica y San Juan– materializan escenas de gran valor catártico para la comunidad creyente. Estos encuentros se realizan con mayor o menor aparato escenográfico, como aplausos, vítores, suelta de palomas, lluvia de pétalos, música, etc. Por ejemplo, en Zurgena se celebra en la colina más alta de la localidad, acompañado del revoloteo de las banderas de la Hermandades organizantes, en un acto de clara influencia morisca que sigue el estilo de las fiestas de moros y cristianos que profusamente se celebran en puntos de la Sierra de los Filabres y de la comarca de Levante.

Otras veces estas celebraciones se realizan con *corrías* (Turre, Tabernas, Doña María, Ocaña, Cabo de Gata, Adra, Pechina). Asimismo se llevan a cabo con imágenes articuladas, con apariencia de naturalidad, que previamente han sido desenclavadas de la Cruz y ofician también ceremonias tea-trales, como el Lavatorio (por ejemplo en Serón, durante el Lavatorio a la imagen de Jesús se le quita la Cruz de los hombros, se le ata una toalla blanca a la cintura y se le coloca un cáliz entre las manos), el Prendimiento, el Descendimiento y el Entierro (por ejemplo en Vélez Rubio, Gádor, Laujar, Oria, Chirivel).

En Cabo de Gata este Encuentro se conoce como la ceremonia de El *Huertecico* o *El Corralete*. El Huertecico es una actuación ceremonial que se inicia el Sábado Santo al atardecer, finalizándose el Domingo de Resurrección a mediodía, y que incluye las «carreras» y la búsqueda de Jesús.

Es un ritual que no tiene parecido con ningún otro de la costa: las Tres Marías, vestidas con traje y velo negro, y San Juan, vestido con una túnica blanca y una banda azul encarnados por personas de la localidad, buscan al Señor, que ha sido colocado en el interior de un huerto, previamente preparado al efecto esa misma mañana, y al que cuatro judíos portadores de lanzas les impiden el acceso. Los cuatro dan hasta tres vueltas completas y, cuando consiguen averiguar dónde está Jesús, corren en busca de la Virgen para contárselo, lo que corresponde a San Juan, por ello popularmente se lo conoce como «el chivato». Una vez dentro del huerto, la Virgen se quita el manto negro de duelo, pues ha encontrado a su Hijo. Es el momento en el que la gente rompe en aplausos y vítores. A continuación, los judíos cogen la imagen del Señor a hombros y corren con Él; detrás le sigue la Virgen, portando las andas los marineros.

Esta ceremonia que pretende representar la escena del Encuentro entre la Virgen María y su Hijo resucitado, desemboca en una especie de competición entre judíos y marineros, como único elemento sorpresa de todo el ritual, pero bajo el que subyace toda una dialéctica social, que mereceria comentario aparte.

Discursos y Sentencias

Lecturas de Pregones, Discursos o Sentencias encontramos en Vera, Alhama de Almería o Vélez Rubio.

Ceremonia del Huertecico. Cabo de Gata.

Dramatizaciones del ciclo de Semana Santa en la provincia de Almería

Localidad	Auto/ Pasión	Encuentro	Bendición	Descendimiento	Pregones Sermones Sentencias	Figuras Bíblicas	Romanos Judíos Sayones	Prendimiento	Carreras para los encuentros	Lavatorio	Vía Crucis	Otros fenómenos
Almería												
Cuevas de Almanzora	*	*										
Garrucha	*					*	*					
Gádor	*	*		*								
Huercal Overa	*	*									*	
Zurgena	*	*										
Vélez Rubio	*	*		*	*							
Olula de Castro		*										
Vera		*			*							
Turre		*							*			
Laujar de Andarax		*										
Alhama de Almería					*							
Doña María									*			
Ocaña									*			
Cabo de Gata		*							*			
Adra									*			
Pechina									*			
Macael	*	*								*		
Olula del Río											*	
Níjar	*											
Velefique		*										
Oria	*			*								
Berja	*	*									*	
Albox	*											
Dalias	*											
Serón		*								*		
Purchena		*								*	*	
Tíjola		*										
Urrácal												*
Taberno		*							*			
Topares		*									*	
Vélez Blanco		*		*								
Chirivel				*								
Sorbas											*	
Illar·		*										
Canjáyar·											*	
Bayárcal		*									*	
Cegal		*										
Carboneras											*	
Alboloduy		*								*		

En Vera se conoce como «El Pregón del Judío», celebrado el Viernes Santo por la mañana. Consiste en que un vecino, vestido de romano, lee ante la imagen de Jesús Nazareno el fallo condenatorio que dictó Pilatos, Gobernador de Judea. En Vélez Rubio se oficia una ceremonia parecida, en la madrugada del Viernes Santo; para la ocasión se utiliza una imagen del Nazareno a la que, una vez leída la Sentencia de muerte –«Sermón de la Madrugada»–, basada en textos de gran antigüedad, se le retira la Cruz de los hombros y le atan las manos.

Pasiones vivientes

Aún se conservan bastantes representaciones en toda la provincia. Destacan las de Gádor, Garrucha, Oria y Cuevas de Almanzora. Se representan tanto en locales cerrados (Garrucha, Cuevas) o aprovechando lugares propios del lugar, para conseguir un mayor impacto escénico, en las calles y dentro de las procesiones. Son de diferente antigüedad: en Gádor se remonta al siglo pasado, en Garrucha se representa desde 1966, por el Grupo de Arte y Ensayo de la ciudad. En Oria aún se conservan las «Estampas de la Pasión», acompañadas de cánticos, conservadas gracias a la recopilación que de las mismas hizo su párroco en la década de los cincuenta. En Berja estuvo poniéndose en escena por los alumnos del IES. San Tesifón, durante una década, denominada «La Pasión y Muerte de Jesús», hoy desaparecida. En Níjar se representa intermitentemente desde 1984.

En Gádor se representan el Jueves Santo los siguientes cuadros de la Pasión: Entrada de Jesús en Jerusalén, Santa Cena, Oración en el Huerto, Prendimiento, Traición de Judas, Sanedrín de los Judíos, Presentación ante Anás y Caifás y la Crucifixión. El Viernes Santo se representa el Descendimiento y Santo Entierro, para terminar el Domingo de Resurrección con el Encuentro de la Virgen con el Resucitado, impedido inicialmente por los romanos.

En Cuevas el mismo grupo de Garrucha monta en el teatro del pueblo la Pasión, el Viernes Santo; pero más destacable es la particular puesta en escena de «La Pasión Viviente de Judea», conocida popularmente como la *La Judea.* Su particularidad me permite detenerme algo más en ella.

Esta localidad se presenta como un lugar de alto interés, especialmente por las propiedades de sus cuatro hermandades y las influencias que se manifiestan: castellana, cartagenera y lorquiana (sobre todo en sus cortejos bíblicos).

Entre el Viernes de Dolores y el Domingo de Resurrección, el pueblo de Cuevas del Almanzora queda desbordado pues salen a la calle cuatro hermandades, ocho bandas de música y más de 1.300 nazarenos, con la particularidad de que los desfiles procesionales combinan las tronos e imágenes con los pasos vivientes y los desfiles de escuadras de romanos, sayones, judíos, etc.

A pesar de que son cuatro las Hermandades que llevan el peso de todas las celebraciones, es la del «Paso Morado», Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, la que procesiona el Viernes Santo, y en la que durante su transcurso se realiza la representación viviente de la Judea. Ésta se inicia con la imagen del Nazareno en el centro, seguido de un estandarte morado. Ambos estandartes van secundados por dos farolas, una a cada lado, y un grupo de 50 niños vestidos de morado ocupando la parte central de la calle. Estos niños son el preludio de la Judea. La Judea es la escenificación viviente de uno de los últimos episodios de la Pasión de Cristo, el de la Calle Amargura, camino del Calvario.

La escenificación la llevan a cabo un grupo de más de 20 personas: unos van disfrazados con pelucas y barbas postizas y la cara tiznada, son los judíos, que portan algunos de los instrumentos de los que intervinieron en la Pasión. Otros llevan un gorro en la cabeza y mazas en la mano, salvo uno, el *Gachón,* que es el judío que le echa a Jesús los cordeles al cuello y va tirando de Él hasta lo alto del Monte Calvario. A una señal sale Jesús de la iglesia, acompañado de San Pedro. Llegan los dos en medio de los judíos, y uno de éstos besa a Jesús, no puede ser otro que Judas. Tras el beso, todos se arrojan contra el Mesías. Pero Éste, sin hablar, los bendice, al tiempo que los judíos quedan estáticos, inclinando después su cuerpo ante Él. Esta escena se repite tres veces, hasta que Jesús se entrega a la muchedumbre.

Los judíos forman dos filas, los de las mazas cargan la Cruz en los hombros de Jesús y lo escoltan armados. En sitios señalados, donde se apiña la gente, se representan Las Tres Caídas.

Sigue la procesión con la imagen del «Amarrao», que va precedido por dos hileras de nazarenos. A continuación se presenta una estampa ecuestre: es el pasaje de *La Débora* con su escolta: una representación viviente de la profetisa de Israel que, según la Biblia, salvó a su pueblo de los cananeos.

El grupo está encabezado por dos jinetes a caballo vestidos de romanos, conocidos como los «armaos». El centro de la escena lo ocupa una mujer joven a caballo que porta una gran espada, cerrando el cortejo un grupo de cuatro jinetes a caballo. Esta hermandad es también la encargada de organizar los actos del Domingo de Ramos, para lo que se instala un arco triunfal bajo el que pasan el Maestro y sus doce Apóstoles, encarnados por personas del pueblo.

La Real Hermandad de San Juan Evangelista es el Paso Blanco, y procesiona un Paso viviente en el que la cabeza de San Juan Baustista es llevada sobre una bandeja de plata por un grupo de mujeres, lujosamente ataviadas.

Por último, la Cofradía de M.ª Santísima de los Dolores, conocida como el «Paso Negro», contiene tres pasos vivientes: la Reina de Saba y su corte de esclavas, las tres Virtudes Teologales y un grupo de soldados romanos, cuyo estandarte es llevado a caballo. La Hermandad de Nuestra Señora de las Angustias es el «Paso Azul», queda como la única

Ceremonia del Huertecico. Cabo de Gata.

Patrona del cabo de Gata.

que no procesiona ningún paso viviente.

El cierre del Ciclo de Pascua

A partir de 1956 la Iglesia cambia la liturgia del final de Semana Santa, convirtiendo el Sábado de Gloria en días penitenciales, por lo que el Domingo de Resurrección consigue un mayor realce. Así se sigue festejando dramáticamente el fin de la Semana Santa, por un lado, con la simbólica «muerte de Judas» y, por otro, con las salidas al campo los días de Pascua florida, festejando el nacimiento y/o resurrección de la primavera.

En la provincia de Almería para la liberalización de los días de luto y recogimiento semanasantero se utilizan los «Tarascos» o peleles a los que se hace objeto de múltiples vejaciones (Alhabia y Terque) o las «Hogueras» (Lubrín, Olula del Río, Urrácal); los «Judas» de Almería capital desaparecieron a finales del siglo XIX.

BIBLIOGRAFÍA

ALARCÓN SOLER, J.M.;VIUDEZ ASENSIO, F.
1999 *La Semana Santa de Cuevas del Almanzora. Historia* y fotografía. Cuevas del Almanzora.

ÁLVAREZ SANTALÓ, C.; BUXÓ, M.J. y RODRÍGUEZ BECERRA, S. (eds.)
1989 *La Religiosidad popular. 3 vols.* Anthropos y Fundación Machado, Barcelona.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, J.; CEA GUTIÉRREZ, A.
1987 *Actas de las Jornadas sobre teatro popular en España. CSIC,* Madrid.

CHECA, F.; FERNÁNDEZ SOTO, C.
2000 *La Pasión de Lanteira.* Almería, Universidad de Almería.

GIL ALBARRACÍN, A.
1997 *Hermandades y Cofradías en la Almería Moderna.* Almería-Barcelona.

JUSTEL,C.
2000 *Semanas Santas con encanto.* Ediciones *El País,* Madrid.

MEDINA SAN ROMÁN, C.
1991 «Autos Sacramentales en Andalucía». *El Folklore Andaluz,* n.° 6, págs. 183-191, Sevilla.

PORTILLO GARCÍA, R.; GÓMEZ LARA, M.J.
1993 «Vestigios de antiguas dramatizaciones de la Pasión en la Semana Santa de Andalucía». *Demófilo,* n.° 11, págs. 113-132.

PROVANSAL, D.; MOLINA, P.
1989 «La Ceremonia del Huertecico en Cabo de Gata». *El Folklore Andaluz,* n.° 3, págs. 183-190.

RODRÍGUEZ BECERRA, S.
1982 *Guía de fiestas populares de Andalucía.* Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla.

TORRICO LOMEÑA, J.
1995 «El judío tamborilero singular cofrade de la Semana Santa de Baena». *Narria,* n.° 71-72, diciembre, págs. 66-72.

DISCURSO ANTICLERICAL EN LA PRENSA ALMERIENSE DURANTE LA GUERRA CIVIL. *DIARIO DE ALMERÍA* (1936-1939)

Óscar Jesús Rodríguez Barreira
Universidad de Almería

La utopía reemplaza a Dios por el futuro.
-A. Camus-

INTRODUCCIÓN

Uno de los temas fundamentales de la Historia Contemporánea de España es la cuestión religiosa. Los intentos reformistas y modernizadores emprendidos por los gobiernos liberales vinieron de la mano de proyectos de eliminación de las "prebendas" que la Iglesia Católica mantenía dentro del Estado. Es en este ambiente en el que surge el debate y/o enfrentamiento entre las posturas clericales y anticlericales que inundará la vida política española desde mediados del S. XIX hasta la II República y, por ende, la Guerra Civil[1]. Este debate se verá reflejado en la prensa adoptando cada periódico una postura editorial en función de su orientación ideológica.

El advenimiento de la II República supone el inicio de una etapa de medidas políticas reformistas de corte "revolucionario" que pretenden transformar la realidad político-social española existiendo una clara voluntad, por parte de la coalición de la burguesía republicana y del obrerismo socialista, de *secularización*[2] y de reformismo eclesiástico, educativo e ideológico. Ello despertó los recelos tanto de la cúpula de la Iglesia católica como del catolicismo sociológico que reaccionarían rápidamente desvinculándose del proyecto político del bienio reformador "social-azañista" para, posteriormente, en un clima de

[1] Sobre anticlericalismo véase La Parra López, E. y Suárez Cortina, M.: *El anticlericalismo español contemporáneo.* Madrid, Ed. Biblioteca Nueva, 1998. Delgado Ruiz, M.: *La Ira sagrada: anticlericalismo en la España contemporánea.* Barcelona, Humanidades, 1992. Para un análisis local vid Cueva Merino, J. de la: *Clericales y anticlericales. El conflicto entre confesionalidad y secularización en Cantabria (1875 – 1923).* Santander, Universidad de Cantabria-ARC, 1994. Un excelente estado de la cuestión sobre estudios de anticlericalismo lo encontramos en Cruz, R.: "Los estudios sobre anticlericalismo en España al final del milenio" en *Ayer nº 27,* Madrid, AHC-Marcial Pons, 1997.

[2] Según M. Delgado Ruiz entendemos por secularización "...el proceso que lleva a los individuos a sustraerse de la dominación de símbolos e instituciones sagradas , haciendo que la religión se repliegue del vasto territorio hasta entonces bajo su control en las sociedades tradicionales –la vida de la comunidad en su totalidad- a ese nuevo espacio restringido que era la propia conciencia personal, y ya no bajo la forma de rituales externos sino de la vivencia emocional de lo sobrenatural...". Delgado Ruiz, M.: "Anticlericalismo, espacio y poder. La destrucción de los rituales católicos, 1931-1939" en *Ayer nº 27,* Madrid, AHC-Marcial Pons, 1997, p. 156.

radicalización política y dentro de un proceso de *fascistización*[3] de las derechas españolas, adoptar una postura hostil al propio sistema democrático.

Tanto el desarrollo y desenlace de la Guerra como los acontecimientos ulteriores a la victoria de los rebeldes ponen de manifiesto el fuerte peso que el catolicismo tenía en la sublevación del 18 de julio[4]. De este modo la cuestión religiosa se tornará como un elemento de análisis fundamental en la Guerra Civil. La situación de los católicos en la zona republicana, su represión tanto física como simbólica, la quema de conventos, iglesias... la vinculación de estos o no a la "Quinta Columna" etc. resulta de elevado interés para la historiografía[5].

El objetivo de esta comunicación es estudiar el discurso referente a lo religioso del *Diario de Almería*[6] entre el 23 de octubre de 1936 y el 1 de abril de 1939[7]. En primer lugar analizaremos si la línea editorial del periódico es, o no es abiertamente anticlerical para posteriormente interrogarnos acerca del grado de similitud entre el discurso del rotativo y la vivencia cotidiana de lo religioso en la retaguardia republicana durante la Guerra Civil.

LO RELIGIOSO EN EL *DIARIO DE ALMERÍA*

El elemento más significativo dentro de la línea informativa del *Diario de Almería* es la *ausencia de la cuestión religiosa como tema de especial interés*[8]. De este modo las

[3] Sobre el concepto de fascistización véase SAZ CAMPOS, I.: "El franquismo. ¿Régimen Autoritario o dictadura fascista?" en TUSELL, J., SUEIRO, S et alii (ed): *El Régimen de Franco (1936-1975) Política y Relaciones Exteriores.* Madrid, UNED, 1993. Sobre el proceso de fascistización de las JAP ver MONTERO, J. R.: "Entre la radicalización antidemocrática y el fascismo: Las Juventudes de Acción Popular" en *Studia Historica. Historia Contemporánea Vol V, nº 4*. Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 1987.

[4] Dentro del debate historiográfico sobre la naturaleza del franquismo las interpretaciones de éste como dictadura reaccionaria son las que mayor hincapié realizan en esta visión. Véase MORODO, R.: *Acción española. Orígenes ideológicos del franquismo*. Madrid, Túcar, 1980. MONTERO GARCÍA, F.: *La Acción Católica y el franquismo. Auge y crisis de la Acción Católica especializada*. Madrid, UNED, 2000. Estudios sobre las derechas en la provincia de Almería durante la República QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, R.: *Católicos, monárquicos y fascistas en Almería durante la Segunda República.* Almería, UAL-IEA, 1998 PÉREZ MONTOYA, M.: *Las derechas almerienses durante la II República: El primer bienio (1931-1933).* Almería, IEA, 1991.

[5] Sobre represión durante la Guerra Civil y Franquismo: SOLÉ I SABATÉ, J. M. Y VILLARROYA I FONT J.: *La repressió a la guerra i a la postguerra a la comarca del Maresme (1936-1945)*. Barcelona, Ed. Abadía de Montserrat, 1983. JULIÁ , S. (ed): *Víctimas de la Guerra Civil.* Madrid, Temas de Hoy, 1999. Para el caso de Almería contamos con un riguroso estudio QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, R.: *Represión en la retaguardia republicana. Almería, 1936-39.* Almería, Librería Universitaria, 1997.

[6] Periódico fundado en 1916, en diciembre de 1937 fue tomado como vehículo de expresión del Comité Provincial del Partido Comunista de España. Ésta no será nuestra única fuente de información sino que tomaremos información de otros periódicos de época como *Adelante,* vinculado a la UGT, o *Emancipación,* portavoz de la CNT y otras fuentes.

[7] Tomamos estos límites cronológicos porque nos interesa estudiar la fase comprendida entre el gobierno de *Largo Caballero* y la finalización de la Guerra Civil. Pese a que *Largo Caballero* toma las riendas del poder de la República el 4 de septiembre de 1936 la materialización práctica de su política no llegará a la provincia de Almería hasta el 23 de octubre de ese año con el nombramiento como Gobernador Civil de la provincia de *Gabriel Morón Díaz.* Sobre las primeras medidas de *Gabriel Morón* al frente del Gobierno Civil de Almería véase QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, R.: *Almería 1936-37. Sublevación militar y alteraciones en la retaguardia republicana.* Almería, S. de Publicaciones UAL, 1996.

[8] Como bien han indicado MICHEL FOUCAULT y JACQUES DERRIDA, entre otros, *la ausencia de discurso es en si misma significativa* y nos obliga a preguntarnos acerca de ésta. En este caso la voluntad de "olvidar" las actuaciones contra lo religioso de los primeros días de guerra se tornará fundamental para entender el problema.

referencias a católicos, sacerdotes, obispos o hermandades se pierden entre los innumerables editoriales y columnas dedicados a: la necesaria unidad de las fuerzas democráticas, la lucha contra la "Quinta Columna", la situación del frente, la evolución de la Alemania nazi o la actitud de los países europeos democráticos y el Comité de no intervención[9]...

Sin embargo, podemos distinguir varias líneas claras dentro de las referencias a lo religioso. Por un lado, existe una fuerte voluntad de negar el componente revolucionario y anticlerical tanto del gobierno republicano, como del movimiento obrerista y antifascista. Para ello se recurrirá, fundamentalmente, a dos argumentos: la existencia de sacerdotes y creyentes dentro de las filas republicanas[10] y la necesidad de distinguir entre los religiosos y los "curas trabucaires"y las "falsas beatas". En este sentido, en la visita de *Margarita Nelken* a Almería y el seguimiento que el rotativo hizo del acto podemos leer: *"...El camarada Antonio García Alonso dice: ...Quieren desvirtuar el movimiento diciendo que nuestra revolución es antirreligiosa. Hemos de desmentirlo. Nuestro movimiento no es antirreligioso: es liberal, de independencia. Prueba de ello es la concomitancia de los religiosos vascos. Vamos contra esos elementos que de aquella casa de Dios hicieron un fortín para ametrallar al pueblo (aplausos). Vamos contra aquellos que diciendo cumplen los mandamientos de la religión olvidan el quinto mandamiento que dice no matar y van a saciar sus apetitos inconfesables..."*[11].

Un segundo elemento reiterado dentro de la línea argumental del periódico es el afán por mostrar un trato justo con los religiosos prisioneros de guerra. El recuerdo de los

---

Dentro de las tendencias de la historiografía las mayores expertas en "leer los silencios" son las historiadoras dedicadas a la cuestión del género. Veáse SCOTT, J. W.: "El género: una categoría útil para el análisis histórico", en AMELANG, J.S., y NASH, M. (ed), *Historia y Género: Las mujeres en la Europa Moderna y Contemporánea.* Valencia, Alfons el Magnànim, 1990. Para un análisis de género de la prensa almeriense en la Guerra Civil: RODRÍGUEZ LÓPEZ, S.: "La presencia de las mujeres en la prensa almeriense de la Guerra Civil" en *Actas del III Congreso de Historia de Andalucía. Historia de las Mujeres* (en prensa).

[9] La evolución del diario modificará alguna de las líneas de éste entre 1936 y 1939. De este modo la incautación por parte del PCE en diciembre del 37, aunque su influencia ya se había dejado sentir antes, y su utilización como órgano difusor provocará una mayor atención a la evolución de la URSS, la necesidad de unidad entre campesinos y obreros o los ataques directos al POUM. Igualmente se producirá un cambio de sentido de la palabra fascista dentro del lenguaje comunista así si en un primer momento la palabra "...designaba una coalición de Ejército, Iglesia y Guardia Civil... ...cuando la aviación alemana y los ejércitos italianos hicieron acto de presencia, la lucha del pueblo español contra la rebelión militar/fascista se transformó en una lucha contra el invasor extranjero y por la independencia nacional..." JULIÁ, S.: "De <guerra contra el invasor> a <guerra fraticida>" en JULIÁ , S. (ed): *Víctimas de la Guerra Civil.* Madrid, Temas de Hoy, 1999, p. 24.

[10] En este sentido jugarán un especial papel los sacerdotes del País Vasco. La represión ejercida por el bando nacional sobre los religiosos vascos es omnipresente. Así, el 14 de enero de 1937 podemos leer: "...Los militares fusilaron al arcipreste de Mondragón D. Joaquín Arín y a sus dos vicarios D. José de Marquien y D. Leonardo Guerili. Los vicarios de Rentería y Hernani, el abate de Adarraga de Elgoibar D. Celestino de Onandía el escritor abate D. José de Aristimuno... ...Más de treinta sacerdotes fueron fusilados por los militares fascistas...". *Diario de Almería* 14-I-1937. Igualmente se refleja la carta enviada por el obispo de Pamplona al Papa en la que se critica la presencia de alemanes e italianos y se desmiente que los republicanos destruyeran los pueblos. *Diario de Almería* 7-VII-1937.

[11] *Diario de Almería* 18-V-1937. De tónica similar es el artículo "Religión y fascismo" referente a un estudio sobre el tema religioso publicado por el Comité Ejecutivo del Socorro Rojo que muestra: "el espíritu de respeto y tolerancia de la España republicana hacia la religión y una denuncia documentada de los crímenes cometidos por los facciosos con los católicos antifascistas en el terreno que dominan por el terror y la violencia...". *Íbid* 7-VII-1937.

primeros meses de Guerra Civil en la retaguardia republicana pretende ser eliminado y por ello en las zonas "re-conquistadas" nos encontramos con testimonios como el siguiente: *"...El obispo de Teruel entregó al mando un documento suscrito por su propia voluntad en el que se exponía lo siguiente: Tengo sumo gusto en especificar que desde mi evacuación hasta mi estancia en este pueblo de Rubielos de Molar he sido tratado con entera consideración..."*[12].

Con el transcurso de la Guerra Civil y de los acontecimientos en la Alemania nazi la línea editorial del *Diario de Almería* resaltará la situación de los católicos, por no decir judíos, en Alemania y Austria y mostrará interés en publicar las tesis ideológicas del nacionalsocialismo alemán en torno a las religiones. En verano de 1938 entre la hoz y el martillo característicos de la primera plana del diario nos encontramos con los siguientes titulares: *"...¿Qué piensan los cristianos que no están a nuestro lado? ¿Cuál es la opinión de los católicos españoles ante las tesis antirreligiosas de los fascistas alemanes?..."*[13] y como subtítulo *"...Punto sexto de la declaración de principios del Gobierno de Unión nacional: El Estado español garantizará la plenitud de derechos en la vida civil y social; garantizará la libertad de conciencia y asegurará el libre principio de prácticas religiosas..."*[14].

La reacción del *Vaticano* ante los hechos también será significada y las notas de *Il Observatore Romano* serán abundantes en esas fechas en estas notas el *Papa "...se lamenta de la conducta de los nazis contra los católicos denunciando la clausura de algunos conventos de Salzburgo..."*[15] igualmente se muestra preocupado y condena a aquellos *"...que quieren hacer de Italia una imitación a la Alemania actual..."*[16]. La reacción del partido nazi no se hizo esperar y el *Diario de Almería* la reflejará en tono burlesco en un artículo titulado "Las cosas del <Dios> Hitler" explica *"...Ahora resulta que Don Pío es camara-*

[12] *Íbid* 9-I-1938. El obispo de Teruel, *D. Anselmo Polanco,* sería finalmente ejecutado el 7 de febrero de 1939 a las 11 de la mañana junto con 41 personas más en la huida de los republicanos ante el avance nacional. Ver SOLÉ I SÁBETE J. M. y VILLAROYA, J.: "La represión de un ejército en retirada" en JULIÁ , S. (ed): *Víctimas de la Guerra Civil.* Madrid, Temas de Hoy, 1999. Un acto similar pero de mucha mayor publicidad y recreamiento fue el protagonizado tras la toma de Belchite. En un acto radiado en toda la zona republicana el cura párroco del pueblo *D. Ángel Borrás* exponía: "...Hermanos de Zaragoza hoy estoy convencido de que vosotros... ...creéis que estamos siendo objeto de los peores tratos, despojados y quizás hechos papillas. Pues bien:... me encuentro perfectamente acompañado por muchos conocidos vuestros. Hemos recorrido varios pueblos y todos estamos debidamente atendidos. Hemos comido muy bien y ahora estamos saboreando una rica taza de café... ...Y os digo que estábamos muy equivocados con respecto a lo que son los rojos, éstos son unos caballeros, comprensibles y personas muy educadas..." El coadjutor del pueblo se pronunció en la misma línea. *Íbid* 8-IX-1937.

[13] En el interior de la noticia se subrayaban los principios religiosos de las juventudes hitlerianas entre los que estaban: "... 1. El cristianismo es una religión de esclavos y de imbéciles, 2. El cristiranismo es igual al comunismo... ...4. El Nuevo Testamento es una mentira judía... ...Finalmente Roma ha pasado, la nueva ciudad eterna se llama Nuremberg...". *Diario de Almería* 20-VII-1938.

[14] *Íbid* 20-VII-1938. Esta noticia se verá complementada posteriormente por otras similares como: "...La persecución de los católicos en Alemania..." *Diario de Almería* 30-VII-1938 o "...En la reunión celebrada en Marsella por la Internacional Sindical Cristiana se trató acerca de los sucesos de Austria y se puso de manifiesto que éstos son una derrota dolorosa para la justicia y un triunfo de la fuerza brutal fascista..." *Diario de Almería* 24-VII-1938.

[15] *Íbid* 30-VII-1938

[16] *Íbid* 2-VIII-1938

da nuestro... ...el partido nazi ha publicado un folleto atacando al Vaticano que él acusa de estar aliado con los judíos, comunistas y masones..."[17].

Este conflicto entre los aliados de *Franco* y la *Santa Sede* sería aprovechado para ahondar en la política proselitista antifascista. Así, las llamadas a la acción antifascista incluirán cada vez más a los católicos democráticos[18], hasta llegar al punto de llamamientos de esta guisa: *"...Todos frente al invasor. HASTA LOS QUE CREEN EN DIOS..."*[19].

El gobierno republicano tampoco perdería la oportunidad de afirmar posturas ante la cuestión religiosa y en ese sentido en noviembre del 38 se pronunciaría oficialmente condenando las persecuciones religiosas en Alemania y ofreciendo atender, una vez concluida la guerra, a los perseguidos políticos y religiosos[20]. Igualmente, un mes después, la Gaceta publicaría un decreto con el que se crea el *Comisariado General de Cultos* y en el que explica que *"...la guerra que el pueblo sostiene en defensa de su independencia ha motivado la ocupación de edificios dedicados al culto y las consiguientes anormalidades en su ejercicio..."*[21].

Sin embargo esta voluntad de articular un mensaje no beligerante con lo religioso está en *contradicción* con la tendencia laicizadora de los comunistas españoles. De este modo las actividades que publicitaba el diario, como el Socorro Rojo, las agrupaciones de pioneros, obras de teatro..., tenían una clara *voluntad rupturista*[22] con el pasado previo a la República y una *intencionalidad pedagógica totalmente desvinculada de la Iglesia y sus instituciones*. En este sentido nos encontramos con escritos que recalcan la diferencia entre

---

[17] *Íbid* 30-VIII-1938

[18] La política de Unión nacional antifascista del PCE siempre fue muy inclusiva y ya desde el 1936 nos encontramos con llamamientos a las católicas para que se afilien a la Asociación de Mujeres Antifascistas. Éste será el tono que dominará el verano del 38 en el *Diario de Almería.* El editorial titulado "Una sola bandera, un solo objetivo, una sola voluntad" hacía el siguiente llamamiento: "...Una bandera cubre esa compenetración e identidad de aspiraciones: la gloriosa bandera de la república democrática. Españoles, catalanes, vascos, gallegos, obreros, campesinos, clases medias, intelectuales; inclusive la burguesía liberal que no está dispuesta a aceptar la invasión de España por el fascismo extranjero, socialistas, republicanos, comunistas, anarquistas y católicos todos los que... ...están dispuestos a dar la vida en defensa de la República democrática..." *Íbid* 20-VII-1938. Esta voluntad unificadora en contra de Franco y, sobre todo, del fascismo era sincera aunque sólo durante los momentos de la "sagrada alianza". Ver CERVERA GIL, J.: *Madrid en guerra. La ciudad clandestina 1936-1939.* Madrid, Alianza, 1998.

[19] *Diario de Almería* 8-VI-1938.

[20] *Íbid* 17-XI-1938.

[21] *Íbid* 10-XII-1938. El decreto reza del siguiente modo "...Art. 1º Se constituye en la Presidencia del Consejo de Ministros un Comisario General de Cultos encargado de la información, trámite y propuesta de las cuestiones referentes del ejercicio del culto y práctica religiosa en España. Art 2º Al frente figurará un Comisario General nombrado por decreto a propuesta de la presidencia del Consejo de Ministros, y aneja una Junta Consultiva integrada por personal designado por el mismo centro ministerial. Art 3º Los diversos departamentos ministeriales y especialmente Justicia y Gobernación facilitarán y dictarán los informes que reclame el Comisariado General de Cultos...".

[22] La batalla en el ámbito de las mentalidades entre la "cultura consuetudinaria" y la cultura reglada y controlada todavía se venía gestando en España en la época republicana y la Guerra Civil. La fuerte imbricación del catolicismo en las "costumbres" en nuestra sociedad tuvo implicaciones importantes. Fue esta la principal batalla, según el profesor DELGADO RUIZ, que se libró durante los momentos de *furia iconoclasta*. Ver DELGADO RUIZ, M.: "Anticlericalismo, espacio y poder. La destrucción de los rituales católicos, 1931-1939" en *Ayer nº 27,* Madrid, AHC-Marcial Pons, 1997. Sobre "cultura consuetudinaria" y "costumbres" véase THOMPSON, E. P.: "Costumbre y cultura" en THOMPSON, E. P.: *Costumbres en Común.* Barcelona, Crítica, 2000.

la "caridad cristiana" y la "solidaridad obrera" o la "laicización" y politización de "dichos costumbristas" como: *"La frase la cosecha es sagrada ha sido humanizada en estos días alcanzando su verdaderos significado. La cosecha, supuesto que es de todos, del pueblo, es sagrada. ¡Salvémosla!..."*[23]. Estas llamadas de atención se ven apostilladas por los llamamientos al civismo, al "ser un buen ciudadano". El deseo de *secularizar una realidad social, por otra parte ya suficientemente "anticleralizada"* como veremos más adelante, puede ser visto también en las omisiones y/o transformación de los significados de las fiestas[24]. En este sentido ni en las fiestas de navidad de 1937 ni de 1938 encontramos referencias a ellas, salvo en un artículo la Nochebuena del 38 titulado *La Nochebuena del combatiente*[25].

Otro de los puntos en los que entra en contradicción el discurso es en la consideración de la simbología cristiana como *agravante de delito* en las incautaciones realizadas a los "quintocolumnistas". Las gacetillas que hablan de las detenciones muestran la vinculación de lo religioso con la Quinta Columna[26], esencia de todos los males, en ese sentido nos encontramos con las siguientes notas: *"...registrados sus domicilios se les encontraron retratos de Mussolini, ornamentos de iglesia..."* o *"...se intervinieron gran número de alhajas, ornamentos de Iglesia, piezas de plata, periódicos y documentación facciosa..."* o *"...he aquí pues que han sido algunos furibundos <sacerdotes>... ...los que inútilmente han intentado el abastecimiento de esta Quinta Columna..."* [27]

Finalmente también nos encontramos con recomendaciones sobre el cómo se ha de vivir verdaderamente la religión y muestras de religiosos verdaderamente cristianos en contraposición a los "curas facciosos" del bando nacional: "*...el padre Cano que se encuentra en Burdeos ha recibido un mandato de los superiores de dicha orden religiosa conminándole a que abandone esta capital. La medida obedece a que el referido religioso se dedicaba a atender a los refugiados españoles que huían de la zona amenazada por los facciosos..."*[28].

---

[23] *Diario de Almería* 26 – III – 1937. En ese mismo sentido actúan las Fiestas del Niño, publicitadas durante toda la Guerra y en la que, entre otras actividades lúdicas, se ponían himnos políticos (como el de Riego) o se leían escritos de *Marx*. Quizás el escrito más contundentemente anticlerical publicado por el diario en esta época sea uno del Socorro Rojo que rezaba "...En España tierra de mendigos tenía la caridad un sentido de humillación para el que la necesitaba... ...se ejercía como acto de ostentación de quien encontraba un medio hábil de hacer alarde de riqueza o de bondad de corazón... ...Más no era éste de la vanidad el peor defecto de aquellas <almas caritativas>. Los limosneros ejercían además otra misión: la de captar almas para Dios y votos para Gil Robles...". El texto continua explicando la gran diferencia entre la caridad anterior y la solidaridad cívica que propugna el Socorro Rojo. *Diario de Almería* 17-IX-1938.

[24] Sobre las formas en que el pueblo utiliza los mensajes del poder para adaptarlos a sus intereses ver THOMPSON, E. P.: "La economía moral de la multitud" en THOMPSON, E. P.: *Costumbres en Común.* Barcelona, Crítica, 2000.

[25] Su contenido es una exaltación al coraje cívico de los soldados republicanos y a la necesidad de producir y donar a las instituciones para que su lucha sea más llevadera.

[26] Un excelente trabajo sobre la "Quinta Columna" madrileña es CERVERA GIL, J.: *Madrid en guerra. La ciudad clandestina 1936-1939.* Madrid, Alianza, 1998.

[27] *Íbid* 29-XII-1937, 24-III-1937 y 9-XI-1937 respectivamente.

[28] *Diario de Almería* 22-X-1937. El titular del 5-XI-1938 "Una virgen que protege a los rojos" camina en el mismo sentido al igual que la reseña siguiente "...Ha fallecido el conocido sacerdote republicano D. José García Jover que fue magistral de la Iglesia de San Francisco el Grande de Madrid, cargo que tuvo que abandonar durante la dictadura de Primo de Rivera por la persecución de que fue objeto con motivo de la publicación de varios folletos y libros republicanos que causaron revuelo en aquella época..." *Íbid* 5-XI-1938.

LO RELIGIOSO EN LAS CALLES

El fallido alzamiento militar del 18 de julio de 1936 dio comienzo a una cruda e incivil guerra que se prolongaría durante tres años y partiría en dos el territorio nacional tanto en lo espacial como en lo político. En nuestra provincia la sublevación se retrasó tres días y la declaración del estado de guerra por parte del comandante militar de Almería no se produjo hasta el 21 de julio[29]. La situación quedó en manos del bando republicano y las calles de la capital y de la provincia fueron tomadas por milicianos en una situación de extrema *violencia política*[30]. Esta violencia se desató el mismo día 21 sobre las casas o establecimientos políticamente asimilados por los milicianos al bando nacional, sin duda las edificaciones eclesiásticas de la capital fueron las más atacadas, ya *"...el mismo día 21, unos individuos rociaron con gasolina las puertas del convento de las Claras, situado muy cerca del Ayuntamiento, y les prendieron fuego. Al día siguiente las agresiones contra las edificaciones eclesiásticas se generalizaron. Las iglesias de San Roque, San Sebastián, San Pedro, Santiago, San José y Santo Domingo fueron incendiadas totalmente. En las de San Antón y San Juan, el peligro de que el fuego se extendiese a las casas colindantes hizo que sólo se quemaran los santos en la puerta...."*[31]. De esta quema sólo se salvaron los conventos de la *Compañía de María* y del *Servicio Doméstico* así como el *Palacio Episcopal*[32].

La represión no se hizo esperar en la provincia y entre los meses de julio, agosto y septiembre de 1936 el número de muertes a manos de los milicianos fue de 306 personas; el mes de octubre todavía sería sangriento con 86 muertos[33]. La llegada de Morón y su política de centralización del poder y de desarticulación de la "comitecracia" conseguiría disminuir sustancialmente el número de víctimas, así como judicializar la "depuración" de los elementos desafectos a la República.

---

[29] El desarrollo de la conspiración militar y los contactos que ésta tuvo en la provincia están minuciosamente detallados en QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, R.: *Almería 1936-37. Sublevación militar y alteraciones en la retaguardia republicana.* Almería, S. de Publicaciones UAL, 1996. Un testimonio directo de los hechos son las memorias del dirigente comunista Ángel Aguilera López. AGUILERA LÓPEZ, A.: *La historia silenciada (1939-1989).* Almería, IEA, 1990.

[30] Sobre el concepto de violencia política véase el magnífico estudio ARÓSTEGUI, J.: "Violencia, sociedad y política: la definición de la violencia" en *Ayer nº 13,* Madrid, AHC-Marcial Pons, 1994. En los periódicos almerienses se leía: "...¡Hay que combatir en el frente y en la retaguardia!. Allá pegando tiros, aquí organizando la caza del fascista. donde sepas que se oculta uno de esos criminales, haz tu acto de presencia, reúne pruebas contra él, préndelo y entrégalo al comité...". *¡Adelante!* 8-VIII-1936

[31] QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, R.: *Almería 1936-37. Sublevación militar y alteraciones en la retaguardia republicana.* Almería, S. de Publicaciones UAL, 1996. p. 84. El seguimiento que los rotativos almerienses realizaron de los hechos se puede consultar en QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, R.: *Política y Guerra Civil en Almería.* Almería, Ed.Cajal, 1986 y RODRÍGUEZ LÓPEZ, S.: "La presencia de las mujeres en la prensa almeriense de la Guerra Civil" en *Actas del III Congreso de Historia de Andalucía. Historia de las Mujeres* (en prensa).

[32] Un detallado estudio de la destrucción del arte religioso durante la Guerra civil en Almería lo encontramos en GARCÍA SÁNCHEZ, M. I.: "La destrucción artística de Almería en la Guerra civil: imágenes de tradición almeriense" en *Boletín del Instituto de Estudios Almerienses, nºs 11-12*, 1992-1993. Llama la atención la especial saña en contra de las representaciones que eran sacadas en procesión. Ver DELGADO RUIZ, M.: "Anticlericalismo, espacio y poder. La destrucción de los rituales católicos, 1931-1939" en *Ayer nº 27,* Madrid, AHC-Marcial Pons, 1997.

[33] QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, R.: *Represión en la retaguardia republicana. Almería, 1936-1939.* Almería, Librería Universitaria, 1997. pp. 46, 47, 72-119.

El número de religiosos muertos durante la represión fue de 105, un 22,58% del total de las víctimas[34]; de las restantes víctimas muchas estaban vinculadas a partidos confesionales[35] o sus creencias religiosas eran más que conocidas. Sin duda, como proclamara *Andreu Nin*, "habían resuelto" la cuestión religiosa habían suprimido los sacerdotes, las iglesias y el culto.

Huelga decir que estos hechos provocaron una *fragmentación de las relaciones sociales* y supusieron una ruptura con el pasado más inmediato. El estado de excepción creado por la situación bélica y por la represión ejercida por los comités en los momentos de desgobierno republicano *quedarían fuertemente implantados en el subconsciente colectivo*[36].

De este modo el *discurso*[37] *en la sociedad se tornó abiertamente antirreligioso y toda simbología, manifestación pública o actitud que vinculara a las personas con la Iglesia o el catolicismo político o sociológico sería sancionado*[38]. En este sentido los testimonios sobre la época son concluyentes[39]: *"...Mi primo, el mayor se casó en este tiempo de guerra. Se casaron en casa, pero se casaron por la Iglesia, porque ellos habían ido a los escolapios al colegio, y un escolapio de paisano vino a casa y los casó. Fue en el comedor. Hizo la ceremonia el señor... que teníamos más miedo que vergüenza, por si venía alguien..."*[40]. El recuerdo del papel de la Iglesia y los políticos católicos durante la República era profundamente peyorativo así: *"...creo que el papel de la Iglesia fue nefasto, sin*

---

[34] QUIROSA-CHEYROUZE Y MUÑOZ, R.: *Represión en la retaguardia... op., cit.,*

[35] La vinculación de la CEDA con los sectores eclesiásticos está mas que estudiada, igualmente otros partidos como Acción Española que tenían un credo ideológico en total consonancia con los intereses de la Iglesia. Veáse GIL PECHARROMÁN, J. MONTERO GARCÍA, F. TUSELL, J.(ed): *Estudios sobre la derecha española contemporánea.* Madrid, UNED, 1993. MORODO, R.: *Acción española. Orígenes ideológicos del franquismo*. Madrid, Túcar, 1980.

[36] Sobre la fragmentación de la vida social que suponen los enfrentamientos y movimientos sociales desde una perspectiva histórico-cultural marxista veáse THOMPSON, E. P.: "La economía moral de la multitud" en THOMPSON, E. P.: *Costumbres en Común.* Barcelona, Crítica, 2000. Sobre la Guerra Civil y la represión en Madrid CERVERA GIL, J.: "Condiciones de vida de la clandestinidad en Madrid durante la Guerra Civil" en TRUJILLANO SÁNCHEZ, J. M Y GAGO GONZÁLEZ, J. M. (ed): *Actas. IV Jornadas Historia y fuentes orales.* Ávila, F. C. Sta. Teresa, 1997. Una visión sobre la utilización del recuerdo de la Guerra en AGUILAR, FERNÁNDEZ, P.: *Memoria y olvido de la Guerra Civil*. Madrid, Alianza, 1996.

[37] Utilizamos una perspectiva foucaultiana del discurso, por este término entendemos una serie de procedimientos mediante los cuales se establecen líneas divisorias entre lo admitido y lo no admitido, es decir una delimitación sobre lo socialmente permitido. Anteriormente hablamos de discurso del *Diario de Almería* desde una perspectiva más descriptiva, sin embargo entendemos que este discurso, que contiene graves grietas, es el que se intenta implantar sobre una sociedad en la que domina otro bien diferente. Vid FERRATER MORA, J.: *Diccionario de Filosofía.* Tomo I. Madrid, Alianza, 1979. FOUCAULT, M.: *Espacios de poder.* Barcelona, Las ediciones de la Piqueta, 1980. FOUCAULT, M.: *Historia de la Sexualidad. La voluntad de saber.* Madrid, S. XXI, 1995.

[38] En su lugar se adoptó una nueva simbología y unos nuevos hábitos sociales "proletarizados", era necesario "...adaptarse a las circunstancias: vestirse con mono, saludar con el puño cerrado y el <salud> pertinente, ir con la cabeza descubierta, calzar alpargatas etc. ..." CERVERA GIL, J.: *Madrid en guerra. La ciudad clandestina 1936-1939.* Madrid, Alianza, 1998, p. 111.

[39] Sobre testimonios en la Guerra civil son ineludibles los trabajos de RONALD FRASER. FRASER, R.: *Recuérdalo tú y recuérdalo a otros.* Barcelona, Crítica, 1979. FRASER, R.: *Mijas. República, guerra, franquismo en un pueblo andaluz.* Barcelona, A Bosch, 1985. Así como la revista *Historia, Antropología y fuentes orales* y las *Actas de las Jornadas de Historia y Fuentes orales*.

[40] Testimonio de *Isabel Pérez (Madrid)* en GARCÍA-NIETO PARÍS, Mª C.: *La palabra de las mujeres. Una propuesta didáctica para hacer historia (1931-1990).* Madrid, Ed. Popular, 1991. p. 29.

ningún reparo, fue uno de los mayores responsables de lo que pasó durante la guerra civil..."[41]. De este modo, la *ocultación de todo lo referente a la religión era obligada*[42], cualquier tipo de actividad pública era fuertemente secularizada y en los periódicos se mostraba cómo las bodas eran por lo civil y mostraban un ambiente en los entierros y celebraciones festivas completamente laico y en el que el lugar tradicional de sacerdotes y religiosos era ocupado por figuras políticas de la localidad y cargos de los municipios[43].

Otros periódicos de la provincia muestran líneas editoriales diferentes y más cercanas a la realidad anticlerical del momento. Entre las líneas de *¡Adelante!* o *Emancipación* nos encontramos con artículos como el titulado "Bajo el hierro y el fuego" que rezaba lo siguiente: *"...El hambre la miseria y la servidumbre son de ahora... y el consuelo de una religión que amenazaba con el fuego eterno y exigía el sacrificio de los fieles no era para consolar las aflicciones terrestres. Hay un fondo de profunda tristeza en todo misticismo porque toda religión es una meditación sobre la muerte y la muerte, la eterna sombra, no puede ofrecernos sino perspectivas sombrías..."*[44].

Mientras tanto en los teatros de Almería se exponían obras en las que los personajes decían: *"...detrás de los traidores/ están Tomás nuestros explotadores/ el burgués despreciable/ el cacique, el banquero/ el cura, la beata, el usurero/ esas gentes malditas/ que hacen del Cristo grande un pobre eunuco/ y el báculo y la mitra/ trocan en un puñal y en un trabuco/ son dos Españas, dos, valga la frase!/ una España que muere. Otra que nace..."*[45].

---

[41] F. O., M. Y. (Valladolid) en GÓMEZ CABORNERO, S.: "La violencia política en la vida cotidiana de Valladolid. 1936. Prolegómenos de una guerra." en TRUJILLANO SÁNCHEZ, J. M Y DÍAZ SÁNCHEZ, P.: *Actas V Jornadas Historia y fuentes orales.* Ávila, F. C. Sta. Teresa, 1998. p. 131. Los símbolos también son recordados y permitían reconocer la significación política de las personas "...Había gente de Acción Católica que llevaba unos crucifijos de hasta quince centímetros..." *Íbid,* p. 131.

[42] Durante el periodo bélico fue moneda común la ocultación física de frailes, monjas etc. "...Mi hermano estuvo escondido en una casa y una vez vinieron a registrarle..." G. R. (Hermana de un religioso) (Valle de Camargo) en GONZÁLEZ, Mª C. Y GUTIÉRREZ, C.: "La represión en el valle de Camargo durante la Guerra Civil y la posguerra" en TRUJILLANO SÁNCHEZ, J. M.: *Actas III Jornadas Historia y fuentes orales.* Ávila, F C Sta. Teresa, 1993. p. 222. Asimismo las informaciones de *Adelante* y *Diario de Almería* sobre las incautaciones a desafectos muestran que se ocultaban figuras religiosas, estampas, sellos del Papa y ornamentos de Iglesia. Para el caso de Almería todavía contamos con pocos testimonios orales de gentes vinculadas a la Iglesia durante la Guerra Civil. Un caso excepcional son los testimonios recogidos por SOFÍA RODRÍGUEZ LÓPEZ para su Trabajo de Investigación sobre las mujeres en la Guerra Civil almeriense, las noticias que tenemos sobre estos testimonios ratifican el mismo "ambiente".

[43] De este modo, la "nueva cultura proletaria" se veía estrechamente ligada a los comités: éstos sancionaban como válidas las nuevas formas, posteriormente el Estado republicano intentaría cambiar el rumbo de las relaciones sociales. Sobre las relaciones entre la cultura y las relaciones de poder veáse THOMPSON, E. P.: *Agenda para una historia radical.* Barcelona, Crítica, 2000.

[44] *¡Adelante!* 11-II-1938. Columna firmada por *A. Zozaya,* columnista que destacará por su bagaje humanista, y su actitud de lucha contra la superstición y la religión en pro de una actitud racional y responsable. En *¡Adelante!* el seguimiento del problema religioso en Alemania fue diferente del de *Diario de Almería,* el rotativo de la UGT destacará la actitud diferente de la Iglesia alemana frente al fascismo: "...Es difícil sustraerse a la tentación de hacer resaltar la diferencia existente entre la actitud del clero alemán y el de la inmensa mayoría del clero español en relación con el fascismo. A este respecto el proceso del pastor Niemobeller constituye para nosotros una revelación y forzosamente debemos sentirnos identificados con el nombre de Iglesia que ha sabido interpretar fielmente las doctrinas del cristianismo al extremo de verse traducido ante la justicia nazi..." *¡Adelante!* 11-III-1938.

[45] *¡Adelante!* 11-I-1938. Extracto de obra de *Juan de Almería* y *Luis de Tabique* representada en el Teatro Cervantes.

Esta situación pretendía ser controlada por el gobierno republicano y por los altos dirigentes políticos y a ello responde el discurso oficial y el de periódicos como *Diario de Almería*. Se estaba fraguando una *lucha* entre el *discurso social* y el *discurso normativizador del poder*; en esta línea los anuncios oficiales pretendían modificar la situación y así nos encontramos con anuncios como el siguiente: *"...El decir misa no es delito. Se ha celebrado una causa instruida contra varios individuos entre los que se encuentran algunos sacerdotes. El ministro de Justicia Sr. Irujo ha declarado que el decir misa en local cerrado y sin ostentaciones públicas no es delito..."*[46]. Estas líneas son un buen resumen de la situación: *un discurso social anticlerical, y un discurso oficial que pretende se respeten los derechos de los individuos*[47]*, aun cuando las personas que daban publicidad al discurso oficial fueran anticlericales y ello generará contradicciones en sus palabras.*

[46] *Diario de Almería* 24-VII-1937.

[47] En Madrid la mayor parte de nuevas incorporaciones a las filas del PCE se produjeron de pequeños comerciantes, funcionarios... durante la Guerra se daba la paradoja de que era el PCE, frente a los anarquistas, el que defendía un régimen burgués fuerte. Ver CERVERA GIL, J.: *Madrid en guerra. La ciudad clandestina 1936-1939.* Madrid, Alianza, 1998.

REPRESENTACIÓN DE LAS AUTORIDADES CIVILES EN LOS ACTOS RELIGIOSOS. ASPECTOS DIDÁCTICOS DEL CICLO FESTIVO DE ALMERÍA (CAPITAL)

José Miguel Martínez López
Universidad de Almería

INTRODUCCIÓN

Nuestra intención es analizar la participación de las instituciones públicas en los actos religiosos, centrándonos preferentemente, en este caso, en la representación municipal. Celebraciones patronales, eventos festivos singulares, romerías y otros actos de religiosidad popular cuentan, la mayoría de las veces, con la asistencia de miembros de las corporaciones municipales o representantes de los gobiernos autonómico y central, entre otras autoridades civiles y militares, que tradicionalmente han representando a sus respectivas instituciones en los mencionados actos. Consultando la documentación existente en los archivos y algunas noticias de prensa significativas recogemos referencias sobre la referida representación para intentar sacar conclusiones *didácticas* sobre la relación entre las instituciones civiles y las eclesiásticas en las manifestaciones festivas, para que los alumnos entiendan el significado de autoridad, representación, alcalde, concejal y otros conceptos relacionados con la vida municipal, en el marco motivador de la fiesta o representación religiosa tradicional y significativa en el entorno próximo. El trabajo se realiza a partir del análisis y estudio del ciclo festivo de Almería (capital), incidiendo en eventos como la Romería de Torregarcía, el tradicional Día del Pendón, Semana Santa, La Candelaria y la popular Feria y Fiestas de Agosto en honor de la Virgen del Mar.

En el ciclo festivo de cualquier lugar vamos a encontrar una gran variedad de manifestaciones relacionadas con la conmemoración, patronazgos, comensalismo, diversión en grupo, el cumplimiento de promesas por concesiones o aquellas de índole religioso relacionadas con las creencias y la fe. Existe bastante confusión y a veces sorpresa entre las personas que asisten a eventos relacionados con las celebraciones festivas, al no saber distinguir entre los actos organizados por las autoridades eclesiásticas (iglesia católica) y las manifestaciones de religiosidad popular, consideradas como tradiciones de los pueblos. “Es evidente que muchos de los que estudian la religiosidad popular se preocupan de ese modo de convivencia o coexistencia entre lo religioso oficial y la mentalidad del hombre

en su vida cotidiana" (Coronas, 2000: 53) Aunque esta convivencia se suele dar la mayoría de las veces entre ambos planteamientos y la colaboración suele ser eficaz para la celebración periódica de la festividad con tradición y el posible rendimiento religioso, también puede provocar recelos al relacionar la doctrina de la iglesia con las supersticiones, rituales paganos y apasionamientos alejados del sentir religioso. En cualquiera de los casos todas las costumbres, tradiciones y eventos festivos suelen formar parte del patrimonio cultural de un pueblo si al paso de los años se van consolidando y son aceptados por la mayoría.

El problema que planteamos es el papel que juega la autoridad civil en los actos religiosos, tanto en aquellos considerados oficiales, al ser promovidos directamente por los representantes de la iglesia, o aquellos que son iniciativa de asociaciones o grupos de seglares que están menos vinculados a la autoridad eclesiástica. Se tiene que entender el sentido simbólico de la fiesta, la importancia de los mensajes en los eventos religiosos y la rentabilidad política que obtienen las autoridades civiles con su participación en actos tan emblemáticos y aceptados por la mayoría de las personas. Así lo plantea Alvarez Santaló (1998:15) cuando dice que los sentidos diversos del fenómeno religioso deben hacerse explícitos en la fiesta y se hacen, de hecho, a través de la oferta de rituales y códigos simbólicos propuestos, conscientemente, para su exhibición. Entre estos sentidos destacamos el de la jerarquización de los fieles que propende a reproducir, supuestamente, el orden general del universo como diseño divino. En este espacio tenemos que incluir el deseo e interés permanente de las autoridades civiles por participar en los actos religiosos de masas. Estoy de acuerdo con el acertado planteamiento de I. Moreno (1998:325) cuando incide en la importancia de lo sagrado en todas las manifestaciones de la época moderna, pero no aceptando la idea de Parsons cuando defiende que la religión es la que realiza la función integradora de la vida social. Después de la Ilustración sería el Estado quien refuerza sus mecanismos propios, crea sus mitos y los sacraliza a través de las instituciones de educación y produce nuevos rituales, pero continúa participando como invitado y en busca de protagonismo en las manifestaciones religiosas, manteniendo su ancestral tradición de fusión entre el poder civil y el religioso. Los máximos representantes de las instituciones civiles, en nuestro caso, municipales, no dejarán a lo largo de la historia de participar de diversas formas en actos litúrgicos oficiales y en las fiestas, tradiciones, costumbres, rituales o celebraciones de carácter popular.

1. ANÁLISIS DEL CICLO FESTIVO DE ALMERÍA (CAPITAL)

La capital de Almería está empezando a recuperar parte de su identidad y algunos elementos singulares con los actos programados el día del Pendón, las dos romerías a Torregarcía, la festividad del Patrón, la celebración de la Virgen del Carmen, la renovación de la Semana Santa, las tradiciones del barrio de Pescadería y un programa interesante festivo en Cabo de Gata. Continúan sin encontrar una posición diferenciadora, respecto al resto de Andalucía, el Carnaval y la Feria de Agosto, con tendencia clara a la imitación, la privatización del programa y la falta de ideas para que brillen con luz pro-

pia y distingan a la ciudad del resto en algunos aspectos puntuales. Somos especialistas en inventar polémicas insolucionables debido a posiciones ideológicas y subjetivas como "Feria y Fiestas del Mediterráneo-Virgen del Mar", "Marsellesa sí o no en el acto homenaje a los Coloraos (héroes de la libertad en el período absolutista de Fernando VII)", el día de la fiesta local en San Juan o el día del Pendón o sobre la importancia de considerar festivo el lunes de resaca, pero no buscamos soluciones que nos identifiquen como algo singular, capaz de atraer a los visitantes que se interesan por lo original y las actividades de calidad.

1.1. EN NAVIDAD, la tradicional **CABALGATA DE REYES**, con el esperado desembarco en la escalinata del puerto o cualquier otro lugar emblemático de la ciudad, ante la expectación de tantos niños ilusionados en una Almería radiante por el buen clima, la iluminación navideña del centro y la participación masiva, para ver pasar a los reyes en sus carrozas arrojando caramelos y confetis sobre los asistentes. Los que interpretarán el papel de reyes se suelen elegir entre los concejales de distintos partidos, personajes de la cultura y el deporte o miembros de asociaciones vecinales. La cabalgata de cada año trae novedades sobre la elección de las personas que asumirán la responsabilidad de ejercer de reyes durante unas horas. Políticos, deportistas, artistas y miembros destacados de las asociaciones de vecinos se alternarán en la simulación según el deseo de los responsables de la concejalía de Cultura del Ayuntamiento, siendo protagonistas de una cabalgata sin demasiadas mejoras, pero con el respaldo de las familias que asisten masivamente acompañando a los más pequeños. Aunque se trata de una fiesta religiosa y familiar, es el Ayuntamiento el responsable de la organización y el mantenedor del evento, aunque sin progresos en la calidad, originalidad y variedad de los elementos que componen la esperada cabalgata. Entre las normas de protocolo municipal se encuentra la costumbre –no todos los años se realiza- de recibir el Alcalde a los Reyes Magos y su cortejo en el Salón de Plenos del Ayuntamiento después de la llegada a la ciudad y antes de iniciar el recorrido oficial.

1.2. La ROMERÍA A TORREGARCÍA y actos relacionados con LA VIRGEN DEL MAR. El primer domingo de cada año la imagen de la Virgen del Mar se traslada en romería desde el Altar Mayor del Santuario patronal hasta la ermita situada en el paraje de Torregarcía, denominado por los campesinos Lance de la Virgen; esta ermita se construyó en los años cincuenta por el arquitecto Guillermo Langle siendo alcalde don Emilio Pérez Manzuco, demostrando la participación municipal en los asuntos religiosos. Durante el trayecto desde la iglesia de la Patrona en Almería hasta su llegada a la playa de Torregarcía irá acompañada de numerosos fieles y hermandades que lucen sus mejores y vistosos trajes junto a caballos y carrozas adornadas para la fiesta. Desde la Plaza Virgen del Mar el cortejo, después de recorrer algunas calles céntricas, inicia el camino hacia la ermita contado, casi todos los años, con la presencia de las autoridades municipales al frente del Alcalde. "El Alcalde de Almería, Santiago Martínez Cabrejas, visita la Romería" (*La Voz*, enero de 1986); "Al acto principal de la Romería, que será la Santa Misa,

se tiene prevista la asistencia del alcalde de la ciudad y demás concejales de la corporación, autoridades provinciales como el Gobernador Civil y presidente de la Diputación Provincial, comandante de Marina, jefe de la Policía Local, fiscal de la Audiencia y demás autoridades...”(M. Morales. *La Voz de Almería*, 12-1-1992); “A los actos celebrados en la ermita asistieron el alcalde de la ciudad Fernando Martínez, el presidente de la Diputación Tomás Azorín y los concejales socialistas Manuel de la Fuente y Celso Ortiz, además del alcaldable Juan Megino y los concejales Esteban Rodríguez y Luis Rogelio Rodríguez Comendador. También acudió una representación de la Guardia Civil” (*Ibídem*, 9-1-1995). La colaboración entre el Ayuntamiento y la Hermandad de la Virgen del Mar ha sido permanente en la organización de los eventos religiosos y festivos. Del diario *Yugo* (3-1-1953) recogemos lo siguiente sobre las Fiestas Invernales en honor de la Patrona de Almería: “Brillantez en las solemnidades religiosas. Mañana, la gran romería a Torregarcía. Se trabaja febrilmente en el Ayuntamiento para la organización de la romería que este año, por primera vez se va a celebrar, para orar y colocar la primera piedra de la ermita a la Stma. Virgen del Mar, en el lugar de su aparición”. Esta Romería está relacionada con la aparición de la Virgen el 21 de diciembre de 1.502 sobre las aguas del mar (Virgen que nos vino de la Mar), en presencia del guardián Andrés de Jaén, en la playa del Alquián.

EL EXCMO. SR. D. SANTIAGO MARTÍNEZ CABREJAS
ALCALDE DE ALMERÍA

tiene el gusto de invitarle a los actos que a continuación se detallan y que tendrán lugar el próximo domingo día 13 de Enero con motivo de la Romería a las playas de Torregarcía, en conmemoración de la aparición de la Imagen de Nuestra Patrona la Santísima Virgen del Mar.

09,00 horas.- Misa de Romeros en la Iglesia de Santo Domingo
09,45 horas.- Salida de la Imagen hacia Torregarcía.
12,30 horas.- Misa en la Ermita.
19,30 horas.- Llegada de la Imagen a la Pl. de San Sebastián desde donde será llevada en procesión hasta Santo Domingo.

- **Sobre la DONACIÓN DEL MANTO**. Uno de los eventos más destacables relacionados con la Virgen del Mar es el homenaje y la entrega del manto donado por la reina Isabel II en 1864 (A.M.AL, Leg.610): “En la ciudad de Almería, a treinta y uno de diciembre de mil ochocientos sesenta y tres. Reunidos en la Yglesia que fue del Convento de Santo Domingo, donde se presta el debido culto a Nuestra Señora María Santísima del Mar, Patrona de esta Ciudad, el Ylustrísimo Señor Don José Amador de los Ríos, Jefe de Administración Civil del Consejo de S.M. y su Secretario con ejercicio de Decretos,... Decano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central, Diputado a Cortes, y Comisionado por S.M. la Reina para entregar el Manto y Vestidura que dedica esta

Augusta Señora a la expresada Virgen María Santísima del Mar; las autoridades civiles, eclesiásticas y militares, la Real Ilustre Hermandad de Nuestra Señora y demás personas notables convidadas para presenciar el acto, con el infrascrito notario, y a cuyo Santuario había sido conducido el regio presente saliendo de las Casas Consistoriales, donde fue depositado para dicho efecto, en el Excmo. Ayuntamiento y demás concurrentes referidos con la debida solemnidad y habiéndose introducido por la Comisión de los señores Concejales, nombrada al efecto, la gran batea que contenía la referida ofrenda de S.M. en el local de la Sacristía de dicho templo colocándola sobre la mesa destinada a este fin, con la concurrencia de la señora designada para presenciar el acto; el referido señor Comisionado dirigió la palabra a la Real e Ilustre Hermandad representada en el mismo local por los individuos que fueron designados en los términos siguientes". Se iniciaron los discursos de presentación y agradecimientos, siendo el representante y mayordomo de la Hermandad Don Juan José del Olmo, Alcalde Corregidor de Almería Don Miguel Fernández de Beloy. Finalizados los discursos miembros de la hermandad trasladaron el regalo a la Capilla Mayor donde se hallaba vestido de pontifical el I.S. Obispo de la Diócesis Don Anacleto Aloro y Sánchez, encargado de bendecir los "preciosos objetos", finalizando el acto con el canto de la salve. La Reina había visitado el Santuario durante su visita a la ciudad el día 20 de octubre de 1862. De la intervención del representante municipal el Señor Alcalde Corregidor Don Miguel Fernández de Beloy, como Presidente del Excmo. Ayuntamiento, seleccionamos un párrafo significativo de la implicación de la ciudad en actos relacionados con la Virgen del Mar:

> "En nombre de la Ciudad de Almería que siempre se ha distinguido por la lealtad y amor a sus reyes, tengo la satisfacción de hacer constar en este solemne acto, el júbilo y gratitud que rebosan todos los corazones de sus habitantes, por la especial y distinguida muestra de la manificencia de S.M. y de su devoción a Nuestra Excelsa Patrona María Santísima del Mar".

- Respecto a la participación en **LA CORONACIÓN CANÓNICA DE LA VIRGEN.** El 8 de abril de 1951 se coronó a la Virgen del Mar, siguiendo la tradición desde el Concilio de Efeso de coronar las imágenes de las vírgenes. El Alcalde de la ciudad que intervino en el acto fue Don Emilio Pérez Manzuco portando la corona sobre una bandeja de plata. Se puede considerar como uno de los momentos más recordados por el público almerienses en temas religiosos. El cincuenta aniversario de la coronación se celebró también en el centro de la ciudad con gran asistencia de público y fue presidido el acto por las autoridades civiles y eclesiásticas.

> Recordando la fecha de la Coronación: "Para asistir a la ceremonia, desde la casa Consistorial, se trasladó el Excmo. Ayuntamiento, presidido por el señor Alcalde de la ciudad, Don Emilio Pérez Manzuco, formando en la comitiva las jóvenes de la Sección femenina, que, ataviadas con trajes regionales, portaba una bandeja de flores, en las que llevaban la corona de la Santísima Virgen. Abría marcha (...) el Cabildo

de Almería y el Excmo. Ayuntamiento bajo mazas" (J.A. Tapia, Programa de Fiestas de 1992, Cofradía de Estudiantes).

"Brillante celebración del 50 aniversario de la coronación de la Virgen del Mar. La coronación canónica de la imagen de la Virgen fue un acontecimiento histórico para esta ciudad. Después de la procesión se inició el acto de la celebración con asistencia de autoridades civiles, eclesiásticas, estando presente el Alcalde de la ciudad y varios concejales" (*La Voz de Almería*, 23-4-2001)

- Polémica fue la propuesta de **nombramiento de la VIRGEN DEL MAR como ALCALDESA.** El 27 de julio de 1972 la Hermandad de la Virgen del Mar adoptó el acuerdo de dirigirse al Ayuntamiento con la petición y el deseo de que la Patrona de la Ciudad fuese nombrada Alcaldesa Honoraria y Perpetua de Almería. La Corporación Municipal en sesión ordinaria adoptó el acuerdo de someter a consideración el deseo de que la Excelsa y Coronada Patrona de la Ciudad sea nombrada Alcaldesa Honoraria y Perpetua de Almería, sobre la que ejerce su patronazgo. Por aclamación se acordó promover el expediente para otorgar el nombramiento de Alcaldesa Honoraria (17-8-1972). El 2-9-1972 se nombra al concejal Don Antonio Manzano Lupión como juez instructor del expediente y se comunica al cronista de la ciudad Don J. Ángel Tapia Garrido para que aporte la documentada información sobre la "protección especial que la S. Virgen ha dispensado a la ciudad, a este Ayuntamiento y a sus devotos". Recibido el detallado informe del Padre Tapia y la conformidad del Director General de Administración Local, solicita de la Hermandad de la Virgen del Mar su complacencia el 6-4-1973. El silencio de los responsables de la Hermandad de la Virgen y un escrito del Señor Obispo de la Diócesis (28-3-1973) dirigida al Sr. Alcalde oponiéndose al nombramiento deja en suspenso el proceso. El expediente quedó archivado, pero vemos el interés unánime de todos los miembros del Ayuntamiento por el nombramiento de la Patrona como Alcaldesa.

"En el 1671 el Ayuntamiento patrocina por primera vez las fiestas de la aparición y la procesión sube al Juego de Cañas (Plaza Vieja). Desde entonces estas fiestas corren a cargo unas veces del Cabildo catedralicio y otras del Ayuntamiento y las más del prior de Sto. Domingo. A partir de 1740, proclamada en 1739 Patrona por el Ayuntamiento, los gastos ocasionados por las fiestas de enero corren a cargo de la Corporación. Igualmente las fiestas de agosto, que se celebran la última semana, en recuerdo del favor de la Santísima Virgen librando a la ciudad de los desastrosos efectos de los terremotos de 1804. (Informe J.A. Tapia, 25-9-1972))

Participación oficial de las autoridades municipales y algunas fechas de interés histórico relacionadas con la Patrona de Almería:

- 21 de diciembre de 1502, aparición de la Virgen en Torregarcía.
- 1740, acuerdo para celebrar la Fiesta en honor de la que consideran Patrona.
- 16 de febrero de 1806, proclamación en sesión como Patrona principal de Almería.
- 20 de mayo de 1806, confirmación por el papa Pio VII, aprobando la petición municipal.

- 31 de diciembre de 1863, donación del manto por parte de la Reina de España
- 11 de abril de 1950, aprobación por el papa Pio XII para que puede ser coronada la Patrona.
- 8 de abril de 1951 es coronada la Virgen del Mar en el Puerto de la ciudad.
- 27 de julio de 1972, propuesta de nombramiento de Alcaldesa Perpetua de la Ciudad.
- 22 de abril de 2001 se celebra el 50 aniversario de la coronación en el tramo final de la nueva Rambla (cerca del Puerto).

1.3. La Festividad de la CANDELARIA. Ya no se celebra por falta de interés social, pero conviene recordar esta festividad, para completar el ciclo de Almería (capital), que tanta importancia llegó a tener en años anteriores con la participación de las autoridades municipales y la costumbre de aportar las velas para el consumo del día. El documento que adjuntamos puede informar sobre la participación y la importancia que la corporación municipal daba a la fiesta. Sobre restablecer la festividad de la Purificación de Nuestra Señora la Candelaria (A.M.AL, Leg.606, nº10, 1846): "Yo el infrascrito Secretario del Muy Ylto. Ayuntamiento Constitucional de esta Capital, Certifico: que en cabildo celebrado por dicha Yltma. Corporación, hoy día de la fecha, entre otras particularidades, se trató y acordó el tenor que sigue. Estando próxima la festividad de la Purificación de nuestra Señora la Candelaria, se acordó restablecer la costumbre de asistir este Ayuntamiento a la función religiosa que en su día se celebra en esta Sta. Yglesia Catedral, a cuyo fin se pida de este Señor Jefe político autorización competente para el gasto de coro que tenía asignada esta función antes de la interrupción; teniéndose en su caso por aumento del presupuesto de este año. Así consta del libro capitular corriente y acta citada a que me refiero. Almería, a veinticuatro de Enero de mil ochocientos cuarenta y seis. Firmado, Pérez."

1.4. La SEMANA SANTA almeriense está adquiriendo una gran importancia los últimos años por el estimable número de cofradías que participan, el rigor procesional y la calidad de las imágenes y objetos. Acompañan a las distintas hermandades y cofradías compañías de la legión, la guardia civil, bandas de música municipales, la caballería del cuerpo nacional de la policía, entre otros. Las autoridades participan en algunas procesiones y el Alcalde de la ciudad forma parte del grupo de personas que presiden desde la tribuna el paso de las cofradías en la carrera oficial. Aunque en el protocolo municipal no está escrito la necesidad de asistencia de las autoridades a los actos religiosos que se celebran durante la Semana de Pasión, la tradición -que la mayoría de las veces se convierte en norma- ha servido para que a lo largo del tiempo sea habitual que la corporación municipal esté presente en la tribuna de la carrera oficial de los desfiles procesionales y acompañando durante el recorrido a la Hermandad del Santo Sepulcro y Nuestra Señora de los Dolores (procesión del Santo Entierro), en la tarde del Viernes Santo. Esta procesión está recogida en el protocolo por ser el Ayuntamiento hermano mayor honorario. *De la Procesión del Santo Entierro en 1931. "Presidía la solemne procesión, por parte del*

*clero, el obispo de la diócesis Don Fray Bernardo Martínez Noval,... Autoridades civiles, el Excmo. Gobernador Civil Sr. Contreras; Sr. Alcalde de la ciudad Don Francisco López Gómez, los señores ediles y el Sr. Secretario de esta corporación, bajo mazas, con la banda de Música Municipal; cerrando el desfile procesional una sección de Infantería del regimiento de la Corona. Autoridades militares,..."(*A.González*, La Voz de Almería,* 13-4-2001, p.34)

> "Como es tradicional, acompañaron al Santo Sepulcro las primeras autoridades locales, provinciales y militares. El alcalde de la ciudad Santiago Martínez Cabrejas, presidía la corporación municipal a la que acudió el Partido Popular, pero la ausencia fue de los concejales de Izquierda Unida... Otra ausencia notable fue la de la Diputación Provincial, que no acudió a la procesión. También hubo ausencias eclesiales importantes..." (M.Morales, *La Voz de Almería*, 15-4-2001, p.39)

> "El Excmo. Sr. D. Santiago Martínez Cabrejas, Alcalde de Almería, tiene el gusto de invitarle a asistir desde la tribuna instalada en la carrera oficial, en el Paseo de Almería (en la acera de los números impares, en la parte baja de la C/ Rueda López), al paso de las procesiones de Semana Santa."
> "(...) tiene el gusto de invitarle a asistir con el Excmo. Ayuntamiento Pleno en Corporación bajo mazas, a la Procesión del Santo Sepulcro que se celebrará el próximo día 13 de Abril, Viernes Santo. Por este motivo, sírvase estar a las 19.30 horas en el interior de la Iglesia de San Pedro (entrando por la Plaza del mismo nombre). –Medalla de Concejal y se ruega traje oscuro a todos, con corbata negra los caballeros". (Protocolo Ayuntamiento).

1.5. SAN INDALECIO. En la mayoría de los lugares (pueblos y ciudades) se organiza la Fiesta en honor del Patrón o de la Patrona. En la capital de Almería la celebración patronal la acapara en exclusividad la Virgen del Mar, no conociendo casi nadie el nombre del patrón de la diócesis y quedando en el olvido de las autoridades eclesiásticas y de las civiles. El patrón SAN INDALECIO (aragonés, nacido en Caspe el día 15 de mayo), se está recuperando los últimos años con la celebración de una procesión por las calles cercanas a la catedral, aunque con poco interés y escasa asistencia de personas. Sin embargo la importancia histórica es destacable por tratarse de uno de los siete Varones Apostólicos, que llegó a la Urci romana extendiendo su evangelio por Pechina y la Almería cristiana. Las reliquias del santo se trasladan desde Almería hasta el monasterio aragonés de San Juan de la Peña en el año 1122 (Sánchez Martínez, 1998:153), pero siempre ha estado ligado a la religiosidad de Pechina y Almería. "La devoción a San Indalecio como patrón de la diócesis es del año 1616. Posteriormente se construye la ermita de Pechina y se funda el seminario que también lleva el nombre del santo. Por bula del papa Paulo V se trae una reliquia del santo desde San Juan de la Peña y que hoy se venera bajo el altar mayor de la catedral " (M.Rodríguez, 2000). El Ayuntamiento asiste al acto religioso, bajo mazas, al frente de su Alcalde, por ser considerado patrón de la ciudad.

EL EXCMO. SR. D. SANTIAGO MARTÍNEZ CABREJAS
ALCALDE DE ALMERÍA

tiene el gusto de invitarle a asistir con el Excmo. Ayuntamiento Pleno en Corporación bajo mazas, a la Misa y posterior Procesión en honor de San Indalecio, Patrón de la Ciudad, que se celebrará el próximo sábado día 19 del corriente. Por ese motivo, sírvase estar a las 19,15 horas en la puerta de la S.A.I. Catedral.

- Medalla de Concejal
- Se ruega traje oscuro a todos.

1.6. La procesión del CORPUS CHRISTI, cada año se celebra con gran animación, solemnidad y participación de familias que acompañan a los niños y niñas que han recibido su primera comunión durante el año. Del Archivo Municipal (Leg.609, expedientes protocolarios religiosos) hemos sacado el siguiente documento "Sobre que la procesión del Santísimo Corpus Christi se verifique por la tarde en vez de hacerse por las mañanas. Almería, año de 1862". "Al Exmo. y Eminentísimo Señor Nuncio Apostólico de S.S. en estos Reinos. El Exmo. Ayuntamiento de la Muy Noble y muy leal Ciudad de Almería a V.E. Eminentísima, con el más humilde respeto y distinguida consideración espone: Que poseido siempre de los más arraigados sentimientos religiosos y lleno de fervoroso celo, en la pública demostración de sus piadosas intenciones ha venido solemnizando desde tiempo inmemorial la festividad del Smo. Corpus Christi, no solo asistiendo la corporación a acompañar la sagrada custodia de la divina Magestad en la procesión y culto que la Sta Yglesia celebra y consagra en esta fiesta religiosa, sino que impulsado del deseo de darle la mayor pompa y brillantez, viene contribuyendo con sus fondos municipales, para tan elevado y grandioso obgeto, decorando vistosa y convenientemente la plaza de la Sta. Yglesia Catedral durante su octava y toda la carrera de la estación, como acontece en otras Capitales de la provincia, no menos celosas en la celebración de día tan solemne en los países católicos... Suplica a V.E. Ema. ...sirva dispensar su licencia y autorización para que la solemne procesión del Smo. Corpus Christi se ejecute en esta Capital con la acostumbrada pompa religiosa en las tardes de su festividad después de las horas canónicas de la Sta. Yglesia catedral, en vez de verificarse en su mañana como hasta ahora se ha realizado... Casas Consistoriales de Almería 22 de mayo de 1862".

"Licenciado D. Antonio Pérez Díaz, abogado y Secretario del Ayuntamiento de la misma, Certifico: que en cabildo celebrado en diecisiete de mayo del presente año, aparece entre otros particulares los siguientes. A propuesta de varios Señores Concejales, acordó el Ayuntamiento que estando próxima la festividad del S. Corpus Christi a cuya

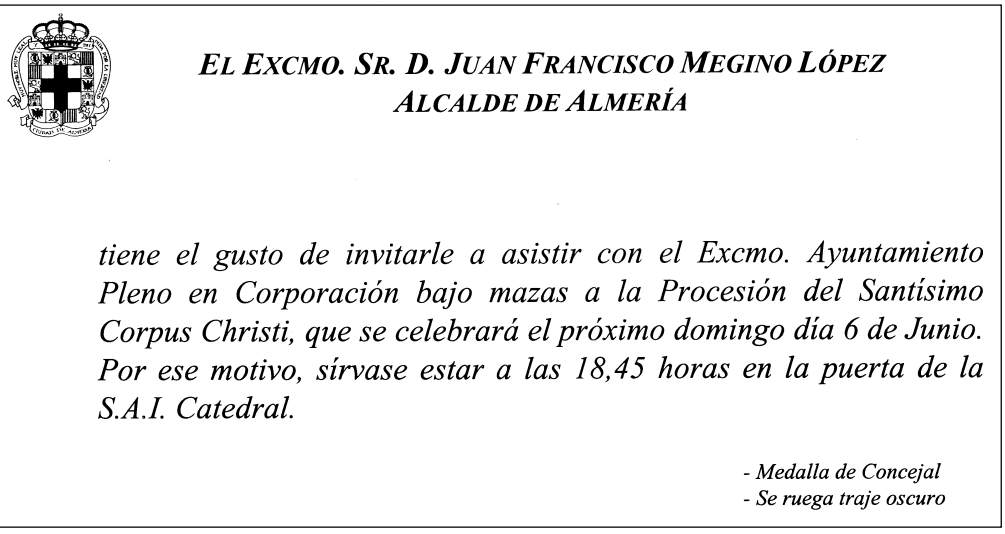
brillantes y lucimiento viene contribuyendo esta Corporación, movido de sus sentimientos religiosos, y para que esta gran celebración se realice con toda la ostentación y magnificencia que requiere su sagrado objeto, se dirija al Eminentísimo Nuncio Apostólico en estos reynos por conducto del Yltmo. Prelado de esta Diócesis una reverente exposición para que se digne, si lo tiene a bien, conceder sus licencias a fin de que la solemne procesión de esta festividad tenga efecto después de las horas canónicas de la tarde del mencionado día, en vez de verificarse por la mañana, habiendo previsto para ello la conveniencia de esta medida para la mayor brillantez de este acto religioso, como acontece en otras capitales de España, toda esa que no parece incompatible con las reglas de la disciplina de la Iglesia y ritual del culto en esta festividad, que el Ayuntamiento solemniza por su parte contribuyendo a su mayor lucimiento con sus recursos. Almería, a seis de Junio de mil ochocientos sesenta y dos".

De la *Crónica Meridional* (9-6-1874) sobre el Corpus: "Esta solemnidad que es objeto de un movimiento grande lo mismo en Granada que en Málaga y otros puntos, pasa desapercibida aquí, en perjuicio de los intereses generales de la capital y la provincia y del comercio también puesto que no hay movimiento. Unos cuantos toldos, algunos palos revestidos de mastranzos y unos cuantos carros de arena en la estación es todo lo que ha hecho para solemnizar esta gran fiesta. Y no se diga que esto nos extraña puesto que lo tenemos por costumbre todos los años. Lo que sí queremos en esta y otras cosas es deshacer rutinas".

Vemos el interés de la ciudad y de las autoridades civiles y eclesiásticas por la festividad del Corpus. Tenemos que pensar que se trata de una de las celebraciones festiva-religiosa de los cristianos más antigua y con mayor tradición ya que se inició en el siglo XIII, por el reconocimiento del Papa Urbano IV, con referencias permanentes a lo largo del tiempo a un variado cortejo de personajes diversos, danzantes y músicos, autoridades, estandartes de las cofradías, Santísimo Sacramento y la Custodia en su recorrido por los pueblos y ciudades de toda España. Los conflictos de representación y protocolo no son exclusivos de Almería como podemos ver lo que ocurre en Jódar (Jaén) en la procesión de 1746. "Los actos religiosos comenzaban la tarde anterior cuando se asistía a Vísperas, iban todos los oficiales del Concejo, existiendo, en más de una ocasión, roces sobre el lugar que debían ocupar los Regidores Perpetuos, los Ordinarios, los familiares del Santo Oficio o los Alcaldes de la Santa Hermandad. El día del Corpus y tras los oficios salía la procesión" (I. Alcalá, 2000:163)

En una de las procesiones de Almería se reproduce el conflicto de protocolo por el deseo del representante del Santo Oficio de la Ynquisición de ocupar lugar preferente entre las autoridades asistentes. A solicitud de solución por parte de las autoridades almerienses, D. Luis Paulino "Marqués de Aigremont" el día 7 de diciembre de 1804 (A.M.AL, Leg.609) informa sobre la resolución que se había recibido del Consejo para que informe, firmado en Madrid el 16 de noviembre: "De resultas de una competencia suscitada con motivo de haber intentado un Comisario del Santo Oficio de Inquisición asistir a la procesión del Corpus del pueblo residente, ocupando el lugar preferente después del Vicario Eclesiástico y Cura propio de él, hizo el Consejo consulta a S.M, en 24 de julio de 1802,...

se ha servido mandar, que los Comisarios y Familiares de todos los Tribunales de Inquisición del Reyno excusen concurrir a las funciones y actos públicos en calidad de tales, ocupando en ellos, sólo el lugar que les corresponde por otro concepto". Estos documentos nos reafirman en los continuos problemas que siempre se han planteado entre las distintas instituciones civiles y, a veces, las eclesiásticas, en los actos de relevancia, manipulando las normas protocolarias.



EL EXCMO. SR. D. JUAN FRANCISCO MEGINO LÓPEZ
ALCALDE DE ALMERÍA

tiene el gusto de invitarle a asistir con el Excmo. Ayuntamiento Pleno en Corporación bajo mazas a la Procesión del Santísimo Corpus Christi, que se celebrará el próximo domingo día 6 de Junio. Por ese motivo, sírvase estar a las 18,45 horas en la puerta de la S.A.I. Catedral.

- Medalla de Concejal
- Se ruega traje oscuro

1.7. Representación en las Fiestas religiosas de los BARRIOS. Casi siempre en las procesiones que se celebran durante las fiestas en los barrios con más tradición de Almería como suele ser el caso de El Alquián, La Cañada, Pescadería o Cabo de Gata suele ser el propio alcalde de Almería o, en sustitución, un concejal y el alcalde del propio barrio quien ostente la representación de la corporación municipal. En Pescadería, en la procesión marinera de la VIRGEN DEL CARMEN, se suele repetir todos los años en las crónicas de los periódicos la participación oficial del alcalde de barrio en representación del alcalde de la ciudad y el comandante de Marina como uno de los organizadores del evento. Lo mismo podríamos decir del resto de eventos religiosos con arraigo popular. "Día de la Virgen del Carmen. Procesión Solemne Terrestre-Marítima de la Imagen, por distintas calles y posteriormente embarcada en una traiña y escoltada por otros pesqueros para recorrer la bahía. Irá acompañada de Autoridades Civiles y Militares, fieles y bandas de música (Programa de Fiestas, 1989)". "Fervorosa procesión con la imagen de la Patrona de la Marina, en la Parroquia de San Roque. En el edificio habilitado como templo parroquial de San Roque se celebró ayer una solemne misa en honor de Nuestra Señora del Carmen, Patrona de la Marina. Junto al altar, una guardia marinera descubierta y a la bayoneta, rendía honores. Por la tarde tuvo lugar la solemnísima procesión con la venerada imagen, que recorrió las principales calles de la barriada presidida por las autoridades provinciales y del distrito" (*Yugo*, 17 de julio de 1960).

> "Los festejos en honor de San Roque se celebrarán, organizados por el distrito tercero, durante los días 14 al 16 de agosto. Los actos están organizados por la delegación del Distrito de FET y de las JONS y patrocinado por el Excelentísimo Ayuntamiento, armadores y exportadores" (*Yugo*, 10 de agosto de 1950).

En el núcleo urbano de CABO DE GATA, dependiente de la capital, en Semana Santa, otra fiesta significativa es "EL HUERTO", que consiste en una procesión de la Virgen desde el pueblo a un lugar llamado "el Huertecico", confeccionado por los vecinos con palmas y flores, donde se establece un diálogo entre la Virgen y las tres Marías, principalmente, en el marco de una representación religiosa donde intervienen judíos, marineros, Jesús (resurrección) y las imágenes. Casi siempre encontramos referencias a la participación de las autoridades municipales tanto en esta representación teatral-religiosa al aire libre como en la procesión de las fiestas patronales.

Procesión y tradición "El Huertecico". Cabo de Gata.

1.8. Asistencia del AYUNTAMIENTO a otros actos religiosos por invitación o compartidos.

* DÍA DE LA PURÍSIMA. (A.M.AL. Expedientes protocolarios religiosos, Invitación función religiosa, Leg.609, 1819): "Señores del Ylte. Ayuntamiento de esta ciudad de Almería. Siendo práctica y costumbre de tiempo inmemorial la concurrencia de ese Ylte. Ayuntamiento a la función que se celebra en este Real Convento dedicada a la Purísima Concepción; espera esta Comunidad se sirvan V.S.S. verificarlo en el presente año y día ocho del corriente para darle mas obstentación a dicha función. Dios N. señor que a V.S.S....

Almería 7 de Diciembre de 1819. Sor Juliana María de Castro, Abadesa. De la Madre Abadesa de la Purísima Concepción de la Ciudad de Almería".

* **La FIESTA cívico-religiosa del PENDÓN** se puede considerar como la de mayor tradición en la capital por su significación histórica; su origen se remonta al 26 de diciembre de 1489 cuando los Reyes Católicos después de conquistar la ciudad a los árabes, mandaron enarbolar en la Alcazaba los tres estandartes de su ejército: el de la Santísima Cruz, divisa de nuestra humana Redención y que colocó el alférez mayor en la torre más alta; el de Santiago, por ser el patrón de las Españas; y, en tercer lugar, el de las Armas Reales de los Reyes Católicos. "Los Reyes Católicos dejaron a Almería el Pendón Real enarbolado en la Alcazaba el 26 de diciembre de 1489. Todos los años se celebra el día de la Conquista de Almería por los Reyes Católicos, sacando en procesión el PENDÓN donado por los Reyes, desde el salón de plenos del Ayuntamiento y portado por el/a concejal/a más joven de la corporación, hasta la llegada a la entrada de la comitiva en la catedral entre un gran repique de campanas. El Pendón portado por la concejala o concejal irá acompañado por dos oficiales del ejército que sujetarán las dos borlas que cuelgan del mismo; posteriormente, en la puerta de la Catedral, estas borlas serán entregadas a dos canónigos que las portarán durante el recorrido de la procesión por el interior del templo. En 1666 el Cabildo trata con el obispo Mandiáa y Parga de las ceremonias a hacer "quanto esta santa Iglesia, asistiendo a su Itma., saliese a recibir el pendón, por quanto su Mjtad. a mandado se levante el dicho Pendón por la Ciudad". A. Cat. Al., *Actas*. L.12, f.745. En Tapia, *Ibídem*, 207. "En marzo de 1692 se firma una concordia entre el Cabildo y el Ayuntamiento. "Y se observará el día de San Esteban el dar una borla del Estandarte Real de el lado izquierdo al Sr. Dignidad y al Sr. Canónigo el lugar inmediato del lado derecho de el regidor más antiguo". Una vez finalizada la misa, el Alcalde desde el balcón del Ayuntamiento pronuncia las palabras de rigor tan esperadas por los asistentes al tiempo que tremola el Pendón entre los vítores de la mayoría, las protestas -durante los últimos años- de un grupo de nacionalistas andaluces y de seguidores de movimientos musulmanes pro Al-Andalus independiente poco significativos, aclamación popular y el himno nacional interpretado por la banda municipal. Se conservó el Pendón en casa del marqués de Torre Alta, que perdió el derecho a llevarlo al suprimirse el cargo de alférez mayor en 1833, hasta el 5 de enero de 1841, que el ayuntamiento acuerda custodiarlo en las Casas Consistoriales (A. Munic. Almería, L. Actas (1841). Según una nota publicada en *la Independencia* (26-XII-1908) el *pendón* tiene honores militares, de Pendón Real, de Infante de España y de capitán general. La participación o ausencia de algunos concejales suele ser polémica por la politización de la conmemoración. "Ausencia de IU y Junta en la celebración del Día del *pendón*. Sólo estuvieron presentes dos concejales del grupo socialista, Francisco Martínez y José Céspedes. En representación de la Junta de Andalucía no acudió nadie. IU un año más no asistió a la celebración". (M.V., *La Voz de Almería*, 27-12-1997)

> "En Andalucía, prácticamente sin excepciones, la Iglesia oficial no ha perdido nunca el control, al menos institucional, de los rituales religiosos populares y de las orga-

nizaciones dedicadas a su organización; los estamentos oficiales -eclesiásticos y civiles e incluso militares- y sectores sociales de carácter conservador siguen teniendo en unos y otros un importante protagonismo formal". (I.Moreno, 1998:327).

"El Excmo. Sr. D. Santiago Martínez Cabrejas, Alcalde de Almería, tiene el gusto de invitarle a asistir con el Excmo. Ayuntamiento Pleno en Corporación bajo mazas, a los actos conmemorativos de la Conquista de Almería por los Reyes Católicos. Dichos actos se celebrarán el próximo miércoles día 26 del corriente, para lo cual deberá estar en la Casa Consistorial antes de las 10.45 horas".

Fiesta cívico-religiosa del Pendón.

2. REPRESENTACIÓN DE LA AUTORIDAD MUNICIPAL EN TRADICIONES Y ACTOS NO RELIGIOSOS

2.1. EL CARNAVAL. Aunque el Carnaval no tiene nada ver con la relación de los cargos municipales en los actos religiosos, recogemos algunas referencias de prensa sobre el Carnaval, la limitación de libertades en asuntos religiosos y la implicación municipal para no tener enfrentamientos con la autoridad eclesiástica y evitar críticas de la prensa, como en el caso del periódico católico *La Independencia*: "El desorden que en esta ciudad se experimenta desde la noche del 17, que empezaron a salir ínfimas cuadrillas de personas de uno y otro sexo de máscaras con alborotos y ruidos por las calles hasta las dos y tres de la mañana" (A.M.AL., Anónimo, 1806). De la prensa del momento, 12-2-1896: "Esta

noche tendrá lugar en los salones del Teatro Principal, un baile de máscaras organizado por la empresa que viene dándolos en referido sitio", o parte del bando de la alcaldía: "Durante los tres días de carnaval, se permitirá circular por las calles y paseos públicos a todas las personas que vayan con disfraz y careta, desde las dos de la tarde hasta el toque de oraciones, y desde esta hora solo podrán ir sin ella. No podrán usar disfraces deshonestos o repugnantes ni sacerdotales, religiosos o militares. Se prohíbe hacer parodias ofensivas a la religión, a la moral, a clases o personas determinadas" (12-2-1896). Pese a las órdenes gubernativas, algunas murgas cantan couplés que son un verdadero atentado contra la moral" (*Diario de Almería*, Carnaval de 1920) y "Contra todas estas desdichas (la celebración del Carnaval) los templos están llenos de fieles que asistieron con fervor a los cultos celebrados en desagravio a los excesos con que se ofende en estos días a Dios Nuestro Señor (*La Independencia*, carnaval de 1920).

2.2. En lo referente a la FERIA Y FIESTAS DE AGOSTO, en honor de la Santísima Virgen del Mar se remonta al siglo XIX, para celebrar el nombramiento de la Santísima Virgen del Mar como Patrona de los arrabales, cercanías y de la ciudad, según decreto de la Congregación de Ritos con fecha 20 de mayo de 1806, siendo el papa Pío VII quien concede dicho patronazgo. El 17 de Septiembre acuerda el Cabildo Municipal, por la concesión de patronazgo de María Santísima, con el título de Mar, a partir de peticiones y acuerdos.

A.M.AL., 1806-1807. Leg: 363. Petición de la Ciudad de Almería a S.M. Carlos IV, para celebrar la Feria, en honor de su Patrona la Virgen del Mar, los días 18 al 25 de agosto. "Hoy día de la fecha..... diem, entre otros particulares se trató y acordó lo siguiente: Axuerde sobre una orden que comunica al Sr. Yntendente de este Reyno para que esta Ciudad ynforme lo que se le ofrece y paresca en la solicitud que ha hecho en el Real y Supremo Consejo de Castilla, para el establecimiento de una Feria que principia en diez y ocho de agosto y concluya en veinte y dos del mismo, por ser conforme a lo que resulta del Real despacho expedido por el dicho Supremo Tribunal; con lo demás que expresa la referida orden. Y enterada la ciudad reflexionando que aunque la solicitud la ha hecho este cuerpo exponiendo todos los fundamentos de conbeniencia y utilidad que proporcionará el establecimiento de Feria en esta Ciudad... Almería diez de enero de mil ochocientos siete. Antonio Espinar". Al establecerse, debido a su carácter comercial, se definió como FERIA y FIESTA, como días de alegría, diversión y solemnidad para la celebración eclesiástica. En los primeros años era difícil deslindar el planteamiento comercial de la protección religiosa de la Virgen, pero en la actualidad lo primero es lo que justifica y mueve la feria, siendo lo religioso solamente una tradición a mantener, pero muy importante para los seguidores de la Virgen del Mar, como bien manifiesta su masiva participación durante la procesión y la ofrenda floral.

"La procesión de la venerada imagen de Nuestra Excelsa Patrona María Santísima del Mar, se verificó en la tarde de anteayer, saliendo la religiosa comitiva del templo de Santo Domingo. A las seis de la misma y recorriendo la estación o trayecto de costumbre enmedio del mayor recogimiento y con una gran concurrencia de fieles"(*La C.Meridional*, 22-8-

1876) "Sesión Comisión Municipal de 8 de agosto de 1947: Dada cuenta del programa de festejos que antecede. Previo un detenido estudio del dicho programa por unanimidad se acordó su aprobación y que rija como programa oficial para la Feria y Fiestas que se celebrarán en honor de la Stma Virgen del Mar y que se felicite a los señores que integran la Comisión de Festejos por el acierto que han tenido al confeccionar tan brillante programa y que superará a los confeccionados en años anteriores" (*Ibídem*)

> "En 1894, parte del programa de todos los años, se dieron carreras de velocípedos, toros de Concha y Sierra con los espadas Gorete y Lesaca, combate naval, se colocaron jardines flotantes y se premiaron a los gremios que luciesen más artísticos estandartes y a los vecinos que adornasen mejor las fachadas durante la procesión de la Patrona" (J.Santisteban, 1930)

Pensemos que la procesión de la Virgen del Mar es el día central y más importante de la feria. Es uno de los actos más esperados y con mayor participación, por la tradición, veneración por la imagen de la Patrona y el ambiente religioso que consiguen los organizadores. De *La Crónica Meridional* (19-8-1876) "esta noche se quemarán unos bonitos fuegos artificiales en la explanada que se extiende desde las cuatro palmeras del Paseo del Príncipe Don Alfonso hasta enfrente del proyectado Teatro Cervantes, con el motivo de celebrarse mañana el aniversario de la aparición en estas playas de la venerada imagen de la Patrona..." o del A.M.AL (Leg.609, 1855) Sobre sacar en procesión a la Patrona María Santísima del Mar, a solicitud de los trabajadores del muelle. "Don Manuel Arias, ayudante encargado en las Obras del Muelle a V.I. hace presente: que por efecto de las circunstancias del cólera que afligió a esta capital en los meses anteriores, ofrecieron los trabajadores de las obras del mismo a N.S. Patrona Virgen del Mar, costear de su propio pecunio una función con misa y tedeum y además sacar en procesión a dicha Señora hasta el muelle...Almería, 29 de noviembre de 1855". Durante la FERIA se organizan cultos en honor de la Virgen como el pregón en su honor, misa rociera, ofrenda floral, misa solemne y la procesión de alabanza que recorre las calles principales portada por el cuerpo de Caballeros Orquilleros de la Virgen, con el acompañamiento de autoridades, asociaciones, hermandades y cofradías." "Solemne función religiosa en el Santuario de la Santísima Virgen del Mar y Solemne Procesión con asistencia de los Excmos. Cabildos Catedral y Municipal, Corporaciones, Autoridades Provinciales, Real e Ilustre Hermandad y Cofradías filiales de Sevilla y Madrid". (Programa de Feria, 1977)."Fieles a nuestra tradición mantenemos y celebramos estas fiestas en honor de Nuestra Patrona la Santísima Virgen del Mar, y aspiramos a darle la impronta internacional convirtiéndola en la Feria del Mediterráneo" (Alcalde Don Fernando Martínez, Saluda, *La Voz de Almería*, Feria de 1992).

> "La Virgen del Mar procesionó en la tarde noche de ayer por las calles de la ciudad... Tras el paso de la Virgen participaron en el cortejo la corporación municipal, encabezada por el alcalde Juan Megino; Diputación provincial al frente de Luis Rogelio Rodríguez Comendador; Subdelegado del gobierno Fernando Hermoso; comandante

de marina Francisco Acosta; teniente Coronel de la Guardia Civil Miguel Astraín y una amplia representación de la legión" (M. Morales, *La Voz de Almería*, 1 de septiembre de 1997)

Actos en los que han participado autoridades civiles en la feria de 1998 (como es la tradición anual) (Programa Oficial, 1998):

*** VII Pregón en honor de la Santísima Virgen del Mar, a cargo del Excmo. Sr. Don José María Álvarez del Manzano, Alcalde de la Villa de Madrid, en el Santuario de la Patrona.**

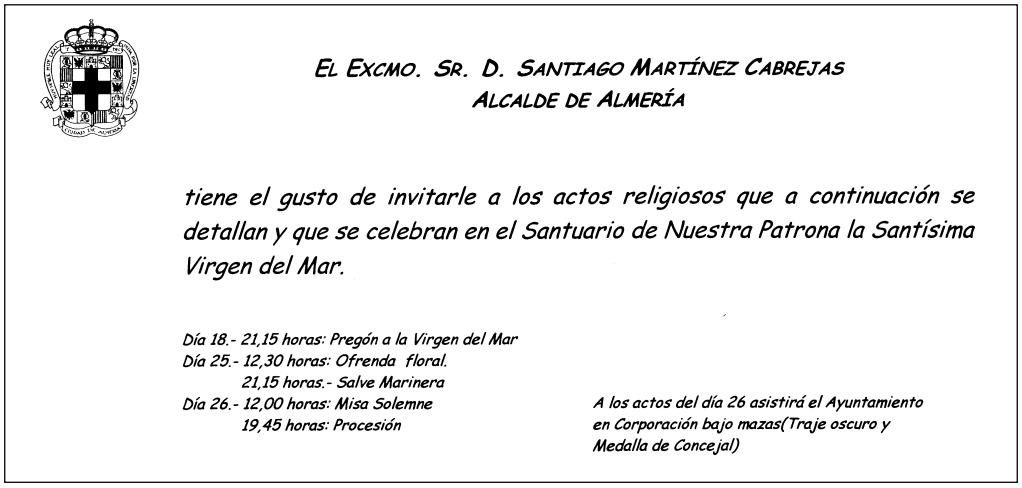
*** Ofrenda floral de la ciudad de Almería a su Patrona, con la participación de la Corporación Municipal en el santuario de la Patrona.**

*** Solemne Salve en el Santuario de la Patrona, con la actuación de la Coral Virgen del Mar y con la asistencia de la Corporación Municipal.**

*** Misa solemne presidida por el Reverendísimo Sr. Obispo de Almería, con asistencia del Cabildo Catedralicio, Corporación Municipal y Provincial, Autoridades, etc.**

*** Solemne Procesión de alabanza a la Santísima Virgen del Mar, con asistencia de Autoridades.**

(El mismo esquema de organización de actividades relacionadas con la Patrona se viene repitiendo todos los años cambiando sólo las fechas de la feria y los pregoneros en honor de la Virgen).



EL EXCMO. SR. D. SANTIAGO MARTÍNEZ CABREJAS
ALCALDE DE ALMERÍA

tiene el gusto de invitarle a los actos religiosos que a continuación se detallan y que se celebran en el Santuario de Nuestra Patrona la Santísima Virgen del Mar.

Día 18.- 21,15 horas: Pregón a la Virgen del Mar
Día 25.- 12,30 horas: Ofrenda floral.
21,15 horas.- Salve Marinera
Día 26.- 12,00 horas: Misa Solemne
19,45 horas: Procesión

A los actos del día 26 asistirá el Ayuntamiento en Corporación bajo mazas(Traje oscuro y Medalla de Concejal)

"EL paso de la Virgen del Mar estaba adornado con 2.000 varas de nardos aportadas por el Ayuntamiento y almerienses", (es costumbre que el Ayuntamiento aporte las flores que adornan el trono de la Virgen para la procesión). En el cortejo procesional. "...y a continuación la corporación municipal encabezada por el alcalde Santiago Martínez Cabrejas, Diputación Provincial, subdelegado del Gobierno, el rector de la Universidad,

el comandante de Marina, el director de Seguridad, el comisario de Policía y otras autoridades civiles y militares" (M.Morales, *La Voz de Almería*, 28-8-2000) En este año el número de actividades religiosas programadas por la comisión de festejos del Ayuntamiento fue de catorce, cifra significativa si la comparamos con las veintisiete dedicadas a las actividades deportivas, treinta y siete a espectáculos infantiles o siete a conciertos.

Procesión de la Virgen del Mar.

* **La Virgen en el Capote de Paseo**. La corporación municipal subvenciona el capote de paseo, adornado con la imagen de la Virgen del Mar, que cada año se entrega al torero que mejor faena realiza en los festejos programados durante la Feria de Agosto. La entrega del capote al torero triunfador la hace el Alcalde en un acto oficial en las dependencias municipales. "El ritual festivo permite y, de hecho, exige una redistribución de roles sociales comenzando por los más sencillos, los de la fiesta misma, en el sentido de organizadores y organizados, directores y dirigidos, protagonistas y espectadores; esta redistribución quiebra las perspectivas cotidianas para mejorarlas y permite la transición de un rol a otro, sin rigidez, a través de fronteras de nebuloso deslinde" (Alvarez Santaló 1998:24).

Acta de constitución del jurado del Capote de Paseo para la Feria Taurina de 1.999. "En la Sala de Concejales del Excmo. Ayuntamiento de Almería, siendo las veintiuna horas del día dieciocho de agosto de mil novecientos noventa y nueve, se

> reúnen los Señores designados para formar parte del Jurado que ha de fallar el concurso del Capote de Paseo que se concede todos los años al triunfador de la feria taurina al objeto de constituirse el mismo en este año de 1.999 (...) y ordenando al Secretario que proceda a dar lectura a las bases que regulan la concesión del Capote de Paseo, las cuales no han tenido ninguna modificación en relación con las del año anterior, pero sí aclara y matiza que el premio se concederá al torero que, a criterio del jurado, realice la mejor faena, aunque no sea el triunfador en trofeos. Se acuerda por unanimidad que la reunión para dar le fallo sea el próximo día 31 de agosto a las 21.00 horas, al objeto de que las peñas realicen sus correspondientes deliberaciones.(...)(Protocolo del Ayuntamiento de Almería).

2.3. Fiesta de ENERO. En los años sesenta se quiso recuperar la fiesta de Enero, como una tradición de la ciudad en tiempos anteriores. Cuando se trata de relacionar los actos religiosos con las actividades lúdicas, la búsqueda de rendimiento económico y la publicidad de la ciudad no hay inconveniente para ponerse de acuerdo las instituciones civiles y religiosas. Así ocurre, como podemos ver en algunos actos recogidos del Programa Oficial de Las Fiestas de Invierno. Almería "Costa del Sol", 1964-1965, del 30 de diciembre al 6 de enero: "Misa solemne en el Santuario de la Santísima Virgen del Mar, con motivo de la aparición de la Imagen en la playa de Torregarcía, con asistencia de los Excmos. Cabildos Catedral y Municipal, Corporaciones Provinciales, Autoridades Civiles y Militares, Jerarquías del Movimiento y Real e Ilustre Hermandad de la Virgen del Mar; Misa en la Iglesia de Santo Domingo, Romería a Torregarcía, regreso de la Imagen a su santuario y jubiloso recibimiento de la Ciudad; Gran cabalgata de Reyes, con la colaboración de la Obra Sindical "Educación y Descanso", Frente de Juventudes y Monte de Piedad y Caja de Ahorros; Ofrenda de flores y frutos a la Virgen del Mar con participación de la Sección Femenina y Centros docentes; Solemne Salve y quema de fuegos artificiales como final de fiestas". Comprobamos que es una fiesta organizada por el Ayuntamiento, pero centrada especialmente en el desarrollo de actos religiosos en torno a la Patrona de la ciudad.

3. OTRAS FIESTAS SIGNIFICATIVAS.

Como fiestas significativas dentro del ciclo festivo de la capital, encontramos manifestaciones y devociones populares propicias para la diversión, consideradas como costumbres y tradiciones arraigadas entre las gentes, tanto a nivel general como en la mayoría de los barrios. Todas estas fiestas son subvencionadas y promovidas por el Ayuntamiento, en colaboración con entidades privadas y asociaciones, de ahí su participación tanto institucional como económica. La fiesta de SAN ANTÓN (zona de la Almedina-Pescadería) con hogueras de muebles viejos, bendición de animales para que el santo los proteja y la simpática "SUBASTA DEL RABICO"; las **fiestas patronales** de Los Molinos, Ciudad Jardín, La Cañada de San Urbano, la procesión marinera de El Alquián y tantos otras de los barrios de Almería siempre cuentan con la presencia de un representante del Ayuntamiento o el alcalde del barrio correspondiente.

*** Pero son las CRUCES DE MAYO** uno de los eventos que más atractivo están teniendo para disfrutar de "tapeo", bailes y salidas en pandilla durante la semana, visitando las numerosas cruces que se instalan en el casco viejo, asociaciones y colegios educativos. Considerada una de las fiestas con mayor tradición y de mayor antigüedad por el culto que los cristianos le vienen rindiendo a la cruz desde su nacimiento como símbolo a partir del siglo I; lo festivo alterna posteriormente la parte de exaltación del símbolo cristiano con la diversión popular en primavera. La participación del Ayuntamiento se limita a la autorización de apertura de locales y espacios para la instalación de las cruces y mayas y la convocatoria y subvención de los premios del concurso de Cruces y Mayas instaladas por Hermandades, Agrupaciones, Asociaciones y Colegios de enseñanza.

*** Las HOGUERAS de San Juan**, fiesta muy popular que se celebra con hogueras en las playas con el fin de quemar lo viejo y disfrutar en grupo de una variada mesa en una prolongada cena. Siempre ha intervenido el Ayuntamiento en la organización del evento con algunos detalles complementarios como el concurso de hogueras, el baile público y el castillo de fuegos artificiales. "Con motivo de la proximidad de San Juan, se ha dispuesto la decoración de la plaza de la catedral para que el público pueda disfrutar de ella, de la consiguiente diversión en la velada de la víspera y noche de dicha festividad, así como la del domingo inmediato que estará iluminada, con la costumbre alternando con la luz eléctrica, cuyo nuevo aparato se ha recibido en el día de ayer con tal objeto" (*La Crónica Meridional*, 21 de junio de 1876).

Además del estudio de los conceptos relacionados con las tradiciones, el desarrollo de las fiestas y la participación de las distintas autoridades, puede servir como material didáctico la documentación siguiente: Las reseñas de los periódicos locales *La Independencia*, *La Crónica Meridional*, *El Yugo*, *Ideal* y la *Voz de Almería*; los libros existentes en los archivos parroquiales; las peticiones de autorización para la organización de festejos u otros eventos que se encuentran en el Archivo Histórico Provincial o en los archivos locales de cada pueblo y que han sido de gran utilidad para analizar la continuidad o no de la participación civil a lo largo del siglo. Pero, sobre todo, la documentación recogida del A. H. Municipal (caso de la capital de Almería) por la gran utilidad didáctica como son las normas y expedientes protocolarios religiosos, descripciones como la procesión del Corpus Christi, protocolos y estudios relacionados con la historia de la Virgen del Mar, expedientes de homenajes, actos conmemorativos y el dossier de programas de fiestas del Ayuntamiento donde participan numerosos intelectuales de la ciudad. Toda esta documentación o la específica de cada lugar es la que se utizará como material didáctico para que los alumnos de Primaria y Secundaria entiendan el papel de las autoridades municipales a lo largo de la historia, los conceptos más relevantes y personajes relacionados con la representación civil y eclesiásticas, así como los aspectos históricos, sociales, culturales y artísticos integrados en las tradiciones y eventos festivos de interés para la población de cualquier pueblo o ciudad.

BIBLIOGRAFÍA

ALCALÁ MORENO, I.(2000): "Las fiestas del Corpus en Jódar (Jaén) durante los siglos XVII y XVIII", en *VII Congreso de Folclore Andaluz*. Jaén, ACOFA-Andalucía, pp.161-169.

ALVAREZ SANTALÓ, L.C. (1998): "La Fiesta religiosa barroca y la ciudad mental", en *I Jornadas de Religiosidad Popular*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, pp.13-28.

Archivo Histórico Provincial de Almería (A.H.P.AL.). Diversos documentos.

Archivo Municipal de Almería (A.M.AL.). Diversos documentos.

BRIONES GÓMEZ, Rafael (1998): "Catolicismo popular y esfera de lo privado. El impacto del catolicismo popular en la esfera privada, en la Andalucía contemporánea", en *I Jornadas de Religiosidad Popular*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, pp.31-50.

CORONAS TEJADA, Luis (2000): "Concepto de Religiosidad Popular y algunos aspectos de la misma", en *VII Congreso de Folclore Andaluz*. Jaén, ACOFA.

LÓPEZ MARTÍN, Juan (2000): *Los Obispos de Almería*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses.

MARTÍNEZ LÓPEZ, J.M. (1995): "Tradiciones y fiestas en la Provincia de Almería: La comarca de Níjar. Aspectos didácticos", en YUSTE ROSSELL, N. y MARTÍNEZ LÓPEZ, J.M.: *Psicología y Educación*. Universidad de Almería, pp.459-474.

MARTÍNEZ LÓPEZ, J.M. (1994): "Folklore y Costumbres", en *ALMERÍA* (obra general). Madrid, Editorial Mediterráneo-La Voz de Almería-Unicaja, pp.277-300.

MARTÍNEZ LÓPEZ, J.M.; GÓMEZ DÍAZ, D. y FUENTES URIBE, C. (2001): "La Romería al santuario de Monteagud. Historia oral, tradición religiosa y aspectos sociales", en *La Religiosidad Popular y Almería*. I.E.A., Diputación de Almería, pp.549-570.

MARTÍNEZ LÓPEZ, J.M.(2000): "Las Romerías de Almería: Religiosidad, invento social y fiesta popular", en *NARRIA estudios de artes y costumbres populares*. Universidad Autónoma de Madrid, nº 89-92, pp.82-95.

MAUSS, Marcel (1967): *Introducción a la Etnografía*. Madrid, Istmo.

MORENO NAVARRO, I. (1998): "Los rituales festivos religiosos andaluces en la contemporaneidad", en *I Jornadas de Religiosidad Popular*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, pp.319-332

PASCUAL Y ORBANEJA, G. (1975): *Vida de San Indalecio y Almería Ilustrada, en su antigüedad, origen y grandeza* (Edición facsimil). Almería, Ateneo.

RODRÍGUEZ MARTÍNEZ, Manuel (2000): "San Indalecio, una tradición", en *la Voz de Almería*, 15-5-200, p.11.

SÁNCHEZ MARTÍNEZ, M. (1998): "Devoción y culto a San Indalecio. Fundador y Patrono del Obispado Urcitano-Almeriense, en Aragón", en *I Jornadas de Religiosidad Popular*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses, pp.145-156.

SANTISTEBAN, J. (1930): "Las antiguas y las modernas ferias almerienses", en *Programa de Fiestas Agosto de 1930*. A.H.M. de Almería.
TURNER, Victor (1988): *El proceso ritual*. Madrid, Taurus.

ASPECTOS SOCIOLOGICOS DE LA SEMANA SANTA DE JAEN

Por José Chamorro Lozano

LLEGAR al Pregón de la Semana Santa de Jaén es uno de los privilegios que al hombre de nuestra tierra le puede caber. Yo, al menos, así lo considero y no puedo negar mi orgullo al ocupar esta tribuna que es de honor, no para el que modestamente aporta el bagaje parvo de su pegujal literario, sino para la tesonera realidad de la Agrupación de Cofradías giennense que cada año quiere decir a las gentes lo que es nuestra realidad procesionaria, en el conjunto de las hermandades de Pasión que cada año cumplen con su cita con el pueblo en la expresión plástica y maravillosa de lo que constituye el acontecimiento sublime de la vida cristiana.

Tiemblo en el ejercicio de este menester pregonero porque el dar la voz primera, el anunciar lo que va a ser la Semana Santa en su realidad cofradiera, me llena de perplejidad. Por muchas razones y la primera es el considerar la personalidad de los pregoneros que me han precedido y la fenomenal docencia de sus pregones. Yo recuerdo los de Pedro de Lorenzo, tan medido y lírico; los fogosos y brillantes de Fausto Fernández de Moya, al que recordaremos en las vivencias cofradieras de Jaén y de Rafael Láinez Alcalá; el documentado y preciso de Rafael Ortega y Sagrista; el entrañable y vivo de León Herrera; el florido de Montero Galvache; el teológico del P. Justo Pérez de Urbel y el humanista y cordial de Vicente Oya Rodríguez. Y también mi perplejidad es grande por el hecho en sí mismo de las cofradías giennenses en su variada circunstancia que acredita una pervivencia fecunda. Y quizás esa constante hermosa y penetrante, esa presencia de unos

cristianos y de unas instituciones religiosas en el mundo de hoy, con su carga emocional de casi cinco siglos, es lo que me ha tentado a esbozar unos apuntes o aspectos sociológicos de la Semana Santa de Jaén.

He calificado a las cofradías de instituciones y no es mía la apreciación, aunque la estime en el valor de continuidad y de presencia que tienen en la vida española y, sobre todo, en la andaluza. Pero un equipo de estudio sociológico de la Universidad de Sevilla es el que ha afirmado que las hermandades pasionarias son las únicas instituciones de sociabilidad generalizada. Esto es importante porque está dicho en rigor científico y es fruto de un análisis del fenómeno para muchos desconcertante, ya que la presencia de las cofradías tiene mayor profundidad que las manifestaciones externas de culto que son indudablemente importantes porque suponen un contacto con el pueblo, puesto que esas hermandades que se salvan de las calamidades del tiempo, que sobrenadan de muchos embates algunos bastante rudos y violentos, acreditan una vitalidad tan manifiesta y tan rotunda que las ha hecho indeclinable hecho social primario y sustantivo.

El referido estudio ha divulgado con criterio acertado la presencia sociológica de las hermandades y cofradías de Semana Santa. Y se han analizado hechos positivos tales como la vigencia de un fervor que permanece hacia las imágenes y la persistencia de organizaciones cuyo carácter expresamente religioso, se conserva, mientras se ha perdido en muchos individuos y grupos sociales. Ello es posible porque las hermandades, contrariamente a otras asociaciones religiosas, pertenecen siempre a un nivel local o a lo más, comarcal, inmediato al individuo, sin otras dependencias de organizaciones nacionales o supranacionales. Las cofradías responden al contexto de cada comunidad y grupo social concreto, tienen vida propia, independiente y en la antropología actual se les considera en dos criterios fundamentales. El primero, es el nivel de intregración sociocultural que representa una hermandad y que puede encarnar la identidad colectiva de un grupo social (un gremio, clase, etnia o barrio) de una comunidad, e incluso de una comarca o región. El segundo criterio, lo constituye la forma de pertenencia a la hermandad, el grado de exclusivismo de ésta. Y de manera precisa, la originalidad de adscripciones y afiliaciones que está entroncada a los esquemas vivenciales de la sociedad urbana o rural. En el estudio antropológico que estoy siguiendo y esquematizando en la medida de lo

posible, se distingue la integración horizontal y la integración vertical; la primera, agrupa o clasifica —en la medida que este término puede aplicarse— a las hermadades horizontales que reflejan de un modo directo la estratificación social existente y, en cambio, las verticales son de un entorno amplio, en el que no existen prejuicios ni encuadramientos de una determinada adscripción del hombre en las unidades de convivencia más usuales.

Es muy rica la variedad cofradiera en orden a la tipología de sus hombres. Y en cualesquiera ciudad o pueblo andaluz se puede apreciar que las cofradías desde su origen se mantienen fieles a la finalidad religiosa que motivó su creación y a la apretada comunidad de hombres que a nivel sectorial se agrupan en gremios, patronales, patrimoniales, familiares, de socorros, de clase, de barrio. En nuestra Andalucía el pueblo se incorpora a las cofradías de muy diversas formas, pero generalmente dentro de la contextura de su vivir cotidiano. Y es de ahora mismo este hecho sociológico porque hay cofradías de albañiles, de agricultores, de viejos oficios de raigambre gremial o de estamentos también sociales muy delimitados en su entorno y en su distorno o meras estatificaciones de barrios urbanos que levantan su cofradía con tesón y hasta con tal vigor que a veces su enfrentamiento con los otros lugares constituye un permanente conflicto, que ha de resolverse siempre con la concordia y la hermandad que preside la cristiana manera de ser de quienes están insertos en una asociación de fines piadosos.

Pero es hermoso esto y más cuando lo analicemos en orden a los hechos concretos de la sociología de la Semana Santa giennense; no en balde estamos en la maravillosa tierra que responde al sonoro nombre de la Andalucía. El linarense Huarte de San Juan escribía en Baeza en 1575, parafraseando a su predecesor Galeno, que las costumbres del ánima siguen el temperamento del cuerpo donde está, y que por razón del calor, frialdad, humedad y sequedad de la región que habitan los hombres, y de los manjares que comen, y de las aguas que beben, y del aire que respiran, unos son necios y otros son sabios, unos valientes y otros cobardes, unos crueles y otros misericordiosos, unos cerrados de pecho y otros abiertos, unos mentirosos y otros verdaderos, unos traidores y otros leales, unos inquietos y otros sosegados, unos doblados y otros sencillos, unos escasos y otros liberales, unos vergonzosos y otros desvergonzados, unos incrédulos y otros fáciles de persuadir... Y

estas aseveraciones con razón de experiencia del sabio doctor están confirmados por muchos asertos inteligentes y expresivos, de los que recuerdo los del filósofo José Ortega y Gasset que elevó al rango de «Teoría» su ensayo sobre Andalucía y dijo que «ser andaluz es convivir con la tierra andaluza, responder a sus gracias cósmicas, ser dócil a sus inspiraciones atmosféricas». He dicho en mi libro «Antonio Machado en la provincia de Jaén» que Andalucía es un pozo muy hondo y para alcanzar las frescas y cristalinas aguas de su fondo hay que ahondar en cultura y sensibilidad. Muy pocos han llegado a esa fontana y cuando han bebido en ella el alma se ha ensanchado con dimensiones universales. El fenómeno de aprehensión andaluza, especialmente de lo castellano, es algo que lo definió el gran escritor andaluz José María Pemán quien indicó que todo lo castellano se desliza inevitablemente a Andalucía y de este modo Andalucía es una Castilla que sonríe.

Y es que sin el entendimiento de Andalucía no es posible el entendimiento de la Semana Santa. Cuando veamos el influjo sociológico del arte, comprobaremos esa gran corriente del genio escultórico que se desliza desde Castilla a Andaucía y que en nuestra tierra tiene matices distintos que en la meseta. ¿Es el mismo Berruguete de los templos fríos de los campos de Castilla el que ha ideado esa hermosa transfiguración de la Sacra Capilla del Salvador del Ubeda, o ese fulgurante retablo del altar mayor de la Catedral de Sevilla? Y a la capital llegan un día Jerónimo Hernández, el de Avila, y Bautista Vázquez y Juan de Oviedo y fundan la escuela escultórica más fina y delicada del país, fundidos en la gracia andaluza.

Antonio Machado se forja en Castilla y su temple de poeta adquiere robustez en la geografía escueta de aquellas tierras, pero viene a Andalucía ya en su madurez física e intelectual y al contemplar aquellos paisajes de los campos de Baeza, al tratar con las gentes del pueblo, con los amigos labrantines, con los campesinos esforzados, se planteó la verdad de su tierra natal. Y lo dijo en su verso:

El pueblo es fino, sensible,
y a su modo aristocrático.
Trabaja como ninguno,
pero lo hace cantando;

y más artista que obrero
se ufana del resultado;
no del sudor que le cuesta;
de la obra, no del trabajo.

Y como el poeta sevillano, un hombre de Castilla, San Juan de la Cruz, fue ganado también por este esotérico misterio de Andalucía que le cautivó. El fue también gozador de aquellos panoramas andaluces, todo luz y colores, que contemplaba desde el ventanillo de su celda o sentado entre los ribazos y alcores atisbando los espléndidos paisajes de sierra en las espesuras de Cazorla o Segura, en las anfractuosidades de Sierra Morena y aún en las gracias de los valles de Baeza o en el paisaje riente de la vega granadina. Si se es poeta no es posible resistir el deseo de cantar como los pájaros mientras la fantasía se carga de imágenes y de luces. Dice un biógrafo del santo que a la vista de esos paisajes escribió sus libros y se pregunta ¿no es verdad que el traje nupcial de la esposa parece hecho de retazos de luz, de cielo y de paisaje andaluces?

Y es que el ambiente constituye como un sutil cendal que arropa muchos aconteceres y les da ese encanto misterioso que sólo se produce en nuestra tierra, como una nueva Palestina, con el olivo, la vid, el naranjo, el limonero y la palmera, todos ellos evocados en la Pasión de Cristo. Y sobre todo, el árbol por excelencia de nuestra región, el olivo, con su verde-plata —«¡plateado, Jaén!», dijo el poeta—, hoja perenne, tono discreto y firme, tono de humilde belleza. Con este ambiente se puede entender mejor la Semana Santa de nuestra tierra, se puede ahondar en la exultante manifestación colectiva, se puede calibrar la emoción y la manifestación de fe de las masas que en torno a las imágenes vivas y humanizadas de los «pasos» penitenciales nos hacen revivir aquel acontecer de hace veinte siglos que perfeccionaba la redención del mundo por la sangre del Cordero inocente.

Es hora de matizar y de analizar el fenómeno sociológico de la Semana Santa y concretamente esta de Jaén. Un eminente capitular de la catedral de Córdoba, don Miguel Castillejo, ha hecho unas afirmaciones públicas y escritas en un artículo que me llamó mucho la atención y que apareció publicado en la revista «Patio Cordobés» dedicada a la

Semana Santa de 1974 y en número extraordinario patrocinado por el Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Y resaltaba fundamentalmente la espontaneidad social con que han nacido las cofradías de pasión. «Muchas de ellas —afirma— perviven desde siglos en moldes sociológicos tan sólidos como los gremios o los barrios, simbolizados y encarnados en la devoción a determinados misterios de la Pasión y Resurrección del Señor y de su Santísima Madre. Abiertas a una perspectiva de futuro se sitúan así las cofradías entre las modernas comunidades de base, de cuño claramente eclesial, dimensión tan humanizante para la convivencia y de tan amplias posibilidades apostólicas». Y, añade: «Esta específica vocación apostólica del seglar cofrade, dentro de la diversidad de carismas con que el Espíritu actúa en nuestros fieles, merece todo respeto y sólo una mentalidad superficial o monopolizante podría pretender erradicarla del legítimo concierto de pluralismos admisibles en la Iglesia».

Historia y vida. Ver al paso del tiempo la persistencia correosa de nuestras cofradías y estudiar el hecho es algo que nos tienta a considerarlo. Hay mucha tela cortada para establecer un muy ligero esquema de actividades y aconteceres en los que las cofradías de Jaén han sabido crear y desarrollar un sentimiento de cristianismo en la ciudad. Imperfecto si se quiere, pero auténtico. Está ahí, en el testimonio histórico. Un día de mayo del año de 1541, como nos recuerda Ortega y Sagrista en su «Historia de las Cofradías de Jaén», se reúne en la sala «de profundis» del Real Convento de San Francisco de Asís el capítulo de los religiosos franciscanos observantes que formaban la comunidad. El motivo del capítulo convocado era grave y de considerable importancia y honra para el convento: en él se iban a recibir los oficiales que daban principio a la devota hermandad de la Santa Vera-Cruz. Aquí comenzó la historia cofradiera de la Semana Santa de Jaén. Y como ésta surgieron otras nacidas en los conventos de religiosos. Y se llamaron cofradías de penitencia, con procesiones durante la Semana Santa, y en sus estatutos, elaborados con rigurosa ortodoxia, se señalaban los fines piadosos y benéficos de estas instituciones.

Es la época gloriosa de España. En la que se exaltaron al cénit los valores positivos de nuestro ser nacional. Y, claro está, había de ser el fundamental, el religioso, el que alcanzara mayores vuelos. Y frente a

las ideas iconoclastas, frías y racionalistas de la Reforma, surge en nuestro país una corriente fundamental en la mística española, que según el historiador Sáinz Rodríguez «coincide en las tres ramas en tener por características fundamentales la exaltación de la Humanidad de Cristo». En dos siglos, nace y se perfecciona en Andalucía la Hermandad religiosa, patente en la Cofradía, es decir, en la forma procesional. Ni la Teología ni la oratoria bastaban. La procesión es la forma perfecta y popular, en el orden exterior. Es el tiempo en el que el baezano Gaspar Becerra va a estudiar a Italia y de allí volvía «poseído de aquel entusiasmo que sentía Benvenuto por las hermosas vértebras y los magníficos huesos» y es cuando los imagineros de las escuelas sevillana, granadina o jiennense producen sus «hechuras» maravillosas, que han superado al tiempo y ahí están insuperables en el estilo, impresionado con la misma fuerza que en los siglos XVI y XVII como imágenes procesionales.

Así se forjaron también las cofradías giennenses. Con la hermandad de la Vera-Cruz nace la del Cristo de la Expiración, en el Real Convento de San Francisco; la de las Cinco Llagas, la Entrada en Jerusalén y la del Cristo de la Clemencia, en los dominicos; Jesús Nazareno en los Carmelitas descalzos; la Soledad y el Santo Sepulcro en los Carmelitas calzados; la Santa Cena en los Trinitarios y el Cristo de la Buena Muerte en los mercedarios.

Sociológicamente es curioso el estudio de estas primeras cofradías. En la Vera-Cruz los cofrades fundadores eran labradores artesanos, pues se prohibía recibir por tales a caballeros o personas de calidad y más tarde se abrió la mano y se nutrió la cofradía de personas notables y principales. El puesto de cofrade se heredaba de padre a hijo. La procesión, en la tarde del Jueves Santo, era impresionante, por el ejercicio de las disciplinas. Y la cofradía realizaba una obra de proyección social interesantísima y era la creación y sostenimiento de un hospital en Jaén, para atender a sus hermanos y encomendados pobres. Todavía se conserva parte del edificio, en la Calle de Recogidas y la portada en piedra que ha sido trasladada al edificio municipal de la calle Arco de los Dolores.

Este Hospital alcanzó gran éxito en la ciudad, en la que se habían establecido por su época de fundación otros varios que se denominaron «hospitalicos» y que han dado el nombre a una calle, pero en el caso

concreto del de la Cofradía de la Vera-Cruz los padres jesuitas que formaban una influyente e importante comunidad religiosa en Jaén consiguieron que modificara su función asistencial y la ampliara en «recogimiento de mujeres distraídas» y así dicen los piadosos textos de aquel tiempo. Las mujeres «recogidas» hacían vida de comunidad religiosa bajo la dirección de la superiora de la casa y les estaban prohibidos toda clase de galas o de hábitos seglares y todas vestían «hábito honesto de San Francisco». La decidida protección de los obispos giennenses y la constante preocupación de la Cofradía hicieron que el Hospital y Recogimiento de la Vera-Cruz llevase una vida pujante durante muchos años y en los tiempos del obispo Andrade y Castro la Cofradía hizo una donación a su Hospital de 4.000 ducados con los que se realizaron notables mejoras en la institución. Y no todo fue auge en este Hospital que decayó y se cerró en 1690, pero al reorganizarse la Cofradía con el impulso de una gran personalidad giennense, don Juan Manuel de Bonilla y Olivares y con la ayuda económica y moral del gran obispo don Rodrigo Marín y Rubio, otra vez, a mediados del siglo XVIII volvió a funcionar el Hospital y Recogimiento y esta vez con iglesia abierta al culto con portada independiente a la entonces calle de la Vera-Cruz, luego denominada de Recogidas, portada bella de piedra a la que nos referimos antes.

Y otra acción social paralela a los actos de culto y procesionales digna también de mención es la de la Real Congregación del Santo Sepulcro y Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo y Orden Tercera de Siervos de la Virgen de los Dolores. Este curioso personaje don Juan Manuel de Bonilla, licenciado y cristiano viejo, aparece en el siglo XVIII en Jaén como hombre preocupado por los problemas sociales. Y aprecia que los entierros de los pobres se hacían lastimosamente, «con grande indecoro de Nuestra Religión Cristiana llevando los cadáveres a las sepulturas sin luces ni ninguna pompa funeral y lo que más era sin que hubiera quien los llevara al sepulcro...». La Cofradía acordó poner remedio a estas circunstancias enterrando por su cuenta a los pobres y a estos entierros habían de asistir los hermanos de la Congregación y varios sacerdotes que llevaban hachas de cera pagados de los fondos de la hermandad, como asimismo había de concurrir la Cruz parroquial y aparte del entierro se mandaba celebrar por las almas de los pobres difuntos las misas «que sus facultades alcanzaban». Pero no quedaba ahí

el deseo de promoción de ayuda a los pobres. Se pensaba en fundar un centro benéfico que estuviese a la altura de la Congregación y que fuese de utilidad pública no sólo para los cofrades sino para todo Jaén. Y así nació «un Santo Monte de Piedad con la advocación de sus patronos para destierro de usuras y socorrer a los pobres necesitados imitando al Señor». La lectura de los Estatutos y reglamentos de este Monte de Piedad tienen una categoría jurídica y social sólo comparable a los que redactó el venerable don Gutierre González Doncel para la Santa Capilla de San Andrés. Fue tal el éxito de la institución que el Rey Carlos III lo acogió bajo su protección el 12 de agosto de 1776 y le concedió parte del edificio que había pertenecido a los jesuitas, en la calle Compañía y prosperó tanto que según el Deán Mazas, en el estudio socioeconómico que hizo de Jaén en el año 1794, iban atendidas unas 8.000 personas y contaba con un capital de 769.903 reales.

Estos dos botones de muestra de la realidad social de las cofradías giennenses son una manifestación palmaria de su arraigo y su influencia en Jaén. La circunstanciada mención de dos obras singulares no quiere decir que todas las demás cofradías no tuvieran a su cargo unos fines benéficos y asistenciales que variaban según las posibilidades: unas sostenían hospitales, otras regentaban obras pías de la más diversa índole y casi todas costeaban entierros y funerales no sólo a los propios hermanos sino a personas que no podían hacerlo. No faltaba una preocupación social acorde con la finalidad espiritual y el ejercicio de las virtudes cristianas que tanto florecieron en la religiosidad de nuestros siglos aureos y que ha dejado su impronta en un Jaén que conserva las virtudes de un tiempo realmente ejemplar. La docencia, la caridad y la ayuda al prójimo en muy variadas facetas fue la norma general de la actuación de las organizaciones pías de ese tiempo, muchas de las cuales tuvieron vida floreciente en Jaén y algunas han conseguido llegar hasta nuestros días.

Y la realidad social también se fortalece con el tiempo en lo que se denominaban las «hechuras», o sea las imágenes. Porque es una indudable corriente de sentimientos y si me apuráis de actitudes ésta de lograr unas obras de arte inmarcesibles. La consolidación de las cofradías giennenses en los siglos XVI, XVII y XVIII dio lugar a la estabilización institucional que alcanzó un eco profundo en la vida social de nuestra ciudad. Y ello hizo que no sólo fortaleciera y acreciera su sentido pe-

nitencial y religioso, sino que lo conformaran en aquellas maravillosas imágenes que son el mejor testimonio de su eficacia y de su presencia. No sé si será atrevido decir que con esta presencia el pueblo halló la insuperable forma social de su liturgia: las procesiones de Semana Santa. La procesión tiene una serie de matices de acoplamiento social, de entendimiento de los hombres y de esfuerzo colectivo realmente interesante. Yo quisiera estar a caballo entre el tiempo creacional de nuestras cofradías y el tiempo presente para decir que llevamos cerca de cinco siglos en los que cada año se actualiza de modo vivo la memoria de los días santos: y esto no puede ser debido a una evocación historicista ni a una memoria arqueológica, sino a una viva realidad. La carne de nuestro hombre de Jaén, todo lo sensitivo del cuerpo perecedero, siente con vehemencia meridional el dolor humano de la Redención. Cómo la hiperestesia que caracteriza a todo lo andaluz se refleja en el entendimiento hipostático del Gran Drama —tal ha escrito en su precioso libro «Cruz de Guía» el malogrado periodista Sánchez del Arco— nos lo dice la Cofradía. En la unión de lo divino con lo humano, esta parte sensible, corporal, física, la entiende el giennense según su mismo dolor. Cristo es un hombre que sufre el dolor físico; María, una mujer traspasada por los invisibles puñales de la pena. Actúa aquí una intuitiva teología. Si la redención del género humano fue posible, al humano dolor de Jesús se debe. ¿Y cómo entiende el andaluz el dolor de un hombre? Dios queda humanizado en las representaciones plásticas. Creo que en las «hechuras», en la magnificación del arte, se ha logrado una lección hermosa y sensible del gran dolor de la Pasión de Cristo.

¿Qué diríamos de las maravillosas esculturas de la Semana Santa en Jaén? Ellas solas requerían un estudio monográfico por su auténtico volor. Pero ahí están. Y ahí está cada año el fervor del pueblo, en la calle, en cualquier calle, lo mismo bordeando la muralla vieja en la ciudad moruna o castellana, en ese atardecer de Martes Santo, que en las encrucijadas violentas de los barrios de la «collación» de San Pedro y la Santa Cruz, junto al compás amable del convento de Santa Clara, que en las calles suaves y entrañables del barrio de San Ildefonso, o en las vías nuevas y hermosas del Jaén renaciente o quizás en las vías maestras del enlace morisco con la magnificencia palaciega del Renacimiento o, en la cumbre de la gloria cofradiera, en esa plaza de Santa María testigo de tantos avatares, a la que asoma desde el balcón princi-

CONSTITUCIONES
DEL SACRO, Y REAL
MONTE DE PIEDAD,
DEL SANTISSIMO CHRISTO
del Sepulcro, y nueſtra Señora de los
Dolores de la Ciudad
de Jaèn.

FVNDADO BAXO LA IMMEDIATA
Proteccion, y Patronato del Rey
nueſtro Señor.

Con licencia del Señor Don Bernardo Palominò de Alvàres, Juez Subdelegado de Imprentas de eſta Ciudad de Jaèn, y ſu Reyno, impreſſo en la Oficina de Thomàs Copado, año de 1756.

Portada de las Constituciones del Monte de Piedad de la Cofradía del Santo Sepulcro y Nuestra Señora de los Dolores de Jaén, impresas en 1756.

pal catedralicio el relicario de piedra la Santa Faz de Cristo en la tarde lívida del Viernes Santo, cuando antes, horas antes, en la madrugada había salido de la Puerta del Perdón la imagen idolatrada de todo Jaén, la que simboliza yo diría que una gavilla de fervores, todos los de la variada Semana Santa de nuestra ciudad, la imagen del Nazareno, del «Abuelo» venerado, que luego irá pausadamente, balanceado por quienes se afanan por llevarle sobre sus hombros como promesa dulce de correspondencia al favor divino en el fallo de las cosas sometidas a la incertidumbre humana. Hay una ósmosis social, un trasvase tan sutil de las muchedumbres de Jaén y de las cofradías le Jaén, que no puede precisarse en este lenguaje de prosa. Habría que acudir al verso, al verso aquel de un poeta casi desconocido por las gentes de hoy, de un poeta que escribió un poema anónimo, allá por los años veinte, un académico ilustre, respetado maestro al que hoy quiero rendir memoria, Antonio Alcalá Venceslada, del que no me resisto a decir unas estrofas:

El «Cantón de los Civiles»
frente al lugar donde antaño
tuvo la sagrada imagen
de Jesús su trono sacro,
en la iglesia del Convento
de frailes carmelitanos;
que por ellos lleva el nombre
de Jesús de los Descalzos.
En este paraje típico
se redobla el entusiasmo
y salían dos mil saetas
del corazón a los labios.
Escuchad ésta que ahora
canta una moza del barrio:
«Por la Puerta de Granada
va Jesús en procesión...
En la Puerta de Granada
le entrego mi corazón».

Y es que las imágenes se adentran muy hondo en el sentimiento del pueblo. Y el pueblo añora vivamente verlas en la calle, quizás de forma tumultuaria y algarera porque es muy difícil separar la ganga de la

mena, pero en el fondo hay sentido reverencial y sobre todo... amor de correspondencia. Como esa moza de la Puerta de Granada que entrega a Jesús su corazón.

Evocar al Jesús del Perdón de Palma Burgos, en su humildad aceptadora del dolor, al Cristo del Bambú en su primitivismo de infantil expresión, a María Magdalena, de Mateo de Medina, con un río de lágrimas en su bello rostro al pie del sereno Cristo de la Clemencia, al Cristo de la Buena Muerte, del genial Higueras, con su majestad dolorida, a la Virgen de las Angustias con su rostro de inmensa pena, al Cristo del Silencio, un Crucificado de la serenidad clásica, el Cristo de la Expiración, apoteosis barroca del «Lacma sabatani» a las imágenes modernas y sobrias del Jesús Preso, del Cristo de la Vera-Cruz, de la Virgen del Mayor Dolor, a la soberana expresión de la redención del pecado de los hombres, en la espalda curvada y encogida por el peso de la Cruz, al rostro paciente y sereno ¡hermoso rostro que nadie pueda definir! del Jesús Nazareno, del «Abuelo» de Jaén y a la Virgen de los Dolores de José de Medina,, la cara hermosa que parece intuir claridades de aurora, la Virgen que este año lleva al mundo en el cartel propagandístico la singular Semana Santa de Jaén; y luego, en el Viernes Santo, esa maravilla de distorsión escultórica del grupo del Calvario, algo que recuerda la fuerza expresiva de la escultura castellana, pero dulcificada por la cálida serenidad andaluza, rasgos que parecen definir la gubia montañesina, o la Virgen dulce de La Roldana, para luego, a la noche, a la noche siempre fría del Viernes Santo, ver a la Soledad sola, valga la redundancia, con el solo eco del redoble de un tambor y el bisbiseo de los rezos de las avemarías del Rosario que desgranan las mujeres de Jaén que acompañan al dolor de María. La claridad dominical de Resurrección cierra los desfiles con la expresión trunfal del Resucitado, la imagen que alza los brazos al Cielo en el supremo esguince de la plástica pasionaria.

Hemos hablado de la plástica imaginera y de la plástica procesionaria, como formas de una simbiosis maravillosa y sutil entre cofradía y pueblo. Pero quiero constatar otra manifestación social importante, al menos en la historia, porque ahora no ha alcanzado desgraciadamente el rango de asimilación al menos a las formas expresivas de la multitudinaria expresión de fe religiosa. Me refiero a una insigne reliquia de la Pasión de Cristo. Nada menos que la Santa Faz impresa en uno de los do-

bleces del velo de la mujer Verónica. Este testimonio pasionario creo que es el que culmina la realidad plástica de la Semana Santa de Jaén. Y a su exaltación debemos de contribuir todos los que realmente tengamos fe y sentimientos cristianos. Alabo mucho esa campaña de prensa del gran escritor que oculta su modestia en el seudónimo de «Juan de Jaén» y que a través de las páginas del diario «Jaén» habla y excita a todos los giennenses a que se revitalice la clamorosa devoción al Santo Rostro, de la que tenemos referencias históricas maravillosas. Porque esta reliquia, al menos con fuentes documentales del siglo XIV, expresadas en la Crónica del condestable don Miguel Lucas de Iranzo, era objeto de grandes peregrinaciones de españoles y extranjeros que venían de todos los rincones de España y hasta del extranjero para ganar las gracias de los días de grandes perdones en los que se manifestaba el pueblo la sagrada Faz. En el momento en que estaba preparando este pregón de la Semana Santa de Jaén ha llegado a mis manos un estudio muy completo del gran investigador y consejero del Instituto de Estudios Giennenses don Juan Higueras Maldonado acerca de la bula «Desiderantes» del Papa Julio III y en la que se confirman otras bulas anteriores, especialmente la del papa Clemente VII al gran cardenal don Gabriel Esteban Merino, que solicitaba del pontífice grandes mercedes para la construcción de la nueva Catedral de Jaén, concebida y diseñada como un grandioso relicario que debía guardar «con todo honor» la venerable y venerada reliquia del Santo Rostro y dice textualmente el Papa que nuestro templo guarda «una devota y venerable imagen del rostro del propio señor y redentor nuestro Jesucristo impresa en un sudario», allí custodiada «con todo honor desde época inmemorial —tanto que no hay antes memoria de personas en contra— siendo además mostrada en ciertas fechas entre una gran devoción y concurso del pueblo».

Hablar del Santo Rostro, del clamor de siglos en torno a la reliquia, calificada de imagen «non manufacta» por los más antiguos historiadores giennenses, definida por el Papa como imagen del rostro del propio Señor Jesucristo, es algo que requeriría un discurso expreso, pero en este Pregón renunciaría yo a mi condición de giennense si no añadiera a esa urgencia con la que clama mi entrañable compañero «Juan de Jaén» una campaña decidida de valoración y actualización de la devoción al Santo Rostro. Yo tuve la dicha de acudir al límite de la provincia a recibir esta reliquia cuando nos fue devuelta por Francisco Franco, el

Jefe del Estado español, que pronunció un discurso memorable a las gentes de Jaén. Y con la imagen «non manufacta» vi a las multitudes de Santa Elena, de La Carolina, de Linares, de Mengíbar, de Villanueva de la Reina, de Bailén y de otros pueblos aclamar la vuelta a la diócesis del más preciado tesoro. De su arraigo, de su entrañable vivencia en toda la geografía del Santo Reino sólo quiero mencionar aquí un botón de muestra y es la manifestación y recuerdo que hacen de la Santa Faz los vecinos de un pueblecito de las estribaciones de Sierra Mágina en el que se hizo un estudio sociológico sobre unas determinadas apariciones. Todos han recordado al Santo Rostro, como el «palladion» de la gente de Jaén como muy bien dice el ilustre historiador y académico don Juan de Mata Carriazo.

Creo que en el marco de la Semana Santa de Jaén hace falta incrementar y positivizar la devoción secular al Santo Rostro. Y la mejor manera sería la de vitalizar su cofradía y volver a replantear las antiguas peregrinaciones. Se han aportado ideas muy aceptables, especialmente en la campaña que hizo en su día la Agrupación de Cofradías y que secundaron muchos giennenses entusiasmados de esta nueva proyección de la devolución a la reliquia del Señor y de cuyo testimonio más evidente es ese suntuoso templo, obra del genio de Vandelvira que preside toda la vida de la ciudad de Jaén, capital del Santo Reino de su nombre, dado precisamente por guardar la gran presea de una reliquia bien definida y calificada por las bulas papales a que hemos hecho referencia.

Y de las imágenes pasamos a las gentes. Hay para todos una Semana Santa activa y otra pasiva. La Semana Santa activa es la de ese grupo de personas que responden al simpático apelativo de «capillitas», hombres que todos conocemos, que se mueven, que trabajan con denuedo, día y noche, y que ponen a punto todo el aparato procesional de sus cofradías. Estos hombres y un grupo selecto de cristianas mujeres, las «camareras», visten a las imágenes, las colocan en los tronos, las adornan y procuran que todo esté en condiciones de que la cofradía se luzca y mantenga su prestigio. Pudiera parecer que hay vanidad personal en este trabajo, pero yo he visto la emoción, sí, la enorme emoción con que estos hombres y estas mujeres toman las imágenes... yo he visto a un grupo de cofrades que al tomar esa impresionante imagen del Cristo de

la Expiración y trasladarla desde el altar mayor, para luego subirla a su trono, derramaban lágrimas y temblaban de pies a cabeza, musitando tiernas palabras ante la dolorida estampa del Cristo agonizante. Y en mis vivencias infantiles no olvidaré nunca cuando se me permitió asistir al supersecreto rito de desvestir a la imagen de Nuestro Padre Jesús Nazareno, a nuestro «Abuelo», en la sacristía del templo de la Merced. Cuando se le despojaba de la ropa de diario, cuando se le bajaba de los hombros el sudario y aparecía el cuerpo amoratado y ensangrentado de la maravillosa escultura, todos caían de rodillas y adoraban fervorosamente a Dios Nuestro Señor, en la persona de su Hijo dolorido. Es algo imborrable en mi retina.

Estos hombres activos, esta «élite» semanasantera es realmente importante en la continuidad y en la pervivencia de nuestras cofradías. Quiero recordar aquí a nombres que son populares en Jaén: A Antonio Delgado «el herrero», a Ezequiel Sánchez, a Andrés Toledano y a otros muchos, anónimos, que han desaparecido ya y que sin duda murieron con el bendito nombre de Jesús y de la Virgen en sus labios.

Y ¿qué decir de esa pugna de todos los años por llevar el «paso» de Jesús? Es algo impresionante ver cómo la promesa de los hombres de Jaén es generosa, cómo la gratitud de muchas personas quiere agotar hasta el último momento sus energías, en el sudoroso y difícil empeño de aupar con gallardía y suavidad el pesado trono en el que va la imagen con la Cruz a Cuestas.

Y hablo de pasivos, quizás palabra impropia porque los penitentes, todos tienen una misión de mayor o menor participación en la realidad procesional y aun en la misma vida interna de la cofradía. Pero quiero ampliar más mi observación y llegar al ambiente, a todo ese mosaico de actividades, actitudes, pronunciamientos y hasta íntimos fervores, que lleva aparejada la presencia en Jaén de la Semana Santa. No cabe duda de que es una fiesta, pero no puede entenderse en el sentido lúdico o ferial, aunque la presencia de multitudes siempre lleve anejos excesos y hasta lamentables violaciones de respetables preceptos de la Iglesia que quizás vayan desapareciendo en la medida en que se ensanchen campos culturales y de conocimiento, todavía no asimilados. Pero el hecho sociológico está ahí. Y en los hogares giennenses se preparan los condimentos de la Semana Santa y se llevan al horno cercano los ingredientes

para confeccionar las magdalenas y los hornazos, que son dos fundamentos de la gastronomía severa de los días pasionarios. Y se abre el viejo arcón en el que está amorosamente doblada la mantilla de blonda que se colocará la mujer giennense para cubrir su cabeza en el Jueves y Viernes Santos y acudir así a la visita de los Monumentos y a la presencia en las calles de los «pasos» procesionales. Y se prepararán también trajes y vestidos para el gran día de Jaén que es el Viernes Santo, el día del campo solitario, el día en el que las acequias de los pagos cercanos discurren libres con el agua cantarina que moja ampliamente los ribazos verdegueantes. Es el día que acuden de los cuatro puntos cardinales de Jaén, desde las lejanías serranas de Puerto Alto o las vegas de Grañena y Las Infantas, los hombres buenos del campo, los labradores y campesinos que «van a Jaén» a ver a Jesús el Nazareno.

Y en las calles, en los rincones, o en las avenidas surge el cantar del pueblo, viene a decirnos unas letrillas más o menos espontáneas, pero acompañadas de unas inflexiones de voz realmente interesantes por su dramatismo o por su sentimiento. Dice Sánchez del Arco que cuando la Iglesia no puede cantar ¡Aleluya! porque Jesús pena, entona el «Tracto». El tracto es como el arrastre penoso de un dolor expresado musicalmente. El pueblo canta y oye la saeta, tracto, trabajoso arrastre en los tercios, reiteración de ayes y afirma que a la liturgia popular no podía faltarle la salmodia callejera.

La saeta es otra aportación ósmica del pueblo a la Semana Santa. Se ha escrito y hablado mucho de la saeta, pero yo he oído los romances ingenuos y maravillosos de aquellas ceremonias pasionarias verificadas a «lo vivo» en algunos pueblos de nuestra provincia y que, muy reducidas, todavía se conservan en muy pocos. Y me parece que estrofas de aquellos romances son las actuales saetas, que reflejan un eco, una protesta, una compasión del alma dolorida por la enorme injusticia de la sentencia y muerte «al mejor de los nacidos».

Para terminar quisiera decir que la Semana Santa de Jaén tiene mucha y positiva historia. Historia de hombres que han luchado por sus cofradías, por sus imágenes, por sus procesiones, por sus cultos, hombres identificados con el ideal cristiano y piadoso de las fundaciones. Ocho mil cofrades son hoy los que están levantando ese pavés hermoso de una proclamación de testimonio de fe en las calles de Jaén. Les aglutina la

Agrupación de Cofradías, benemérita entidad, fundada hace más de veinticinco años que ha realizado una labor ímproba, silenciosa, coordinadora, perfeccionadora de nuestra vitalidad religiosa, que abre cada año el abanico cultual de la Cuaresma con el Vía-Crucis de penitencia y en el que la voz de sus sucesivos prelados va dando la norma y la doctrina, el cauce y la meta para la renovación cristiana, para la obra penitencial del hombre en la sociedad. El último, el de esta cuaresma de gracia del año 77, tuvimos el honor de oír la palabra evangélica del pastor de nuestros días, de monseñor Peinado, que nos hablaba con el corazón abierto, que nos pedía autenticidad cristiana y vigor para mantener la fe y la moral. El nos daba la bendición con el Santo Rostro y repetía las palabras de todos los prelados de la diócesis giennense. Demos gracias al Señor por habernos permitido oír la verdadera doctrina del sencillo y docto obispo que mira al pueblo y que sabe estimar los valores sustantivos de esta fidelidad en el tiempo a la fe y a la obra de la Iglesia. Y con el prelado, en la mención, queremos significar también la aportación insigne de un ilustre prebendado, autoridad indiscutible en el campo de la investigación histórica, nuestro consiliario don Juan Montijano Chica, que tantos valores de verdad y de doctrina ha aportado a nuestra Agrupación. Y, en lo profano, y no me gusta plenamente este término diferenciador, quiero referirme en primer lugar a los hombres que dieron vida a la Agrupación de Cofradías. Ellos lograron canalizar y catalizar los valores de las históricas cofradías giennenses. Ellos levantaron, y muy alto, el palmarés de nuestra bellísima teoría procesional. Ellos consiguieron la expansión de la Semana Santa de Jaén y que fuera conocida más allá de los límites geográficos del Santo Reino. Ellos plasmaron en admirables carteles, en adecuados folletos, en trípticos como aquel inolvidable que recoge las más bellas imágenes de nuestra iconografía pasionaria. Ellos crearon los populares sellos semanasanteros y ordenaron los desfiles y levantaron la tribuna oficial y dieron empaque, seriedad, organización y vitalidad a las cofradías de Jaén.

La aportación humana de estos hombres, la realidad de esfuerzo de esas noches de sesión en el local de la Agrupación ubicado en la generosidad de la Cámara de Comercio, la gestión incesante y tenaz de los mil detalles que necesitaba la organización cofradiera, desde las bandas de música hasta las baterías eléctricas para los tronos, todo ello supone

un terne esfuerzo que hay que valorar en el estudio sociológico de la Semana Santa de Jaén.

Pero estos hombres han recogido una herencia que no se puede olvidar. Casi con este siglo ha habido unos hombres, unas familias, que han sostenido valientemente a las cofradías y han velado porque se mantuviera el fuego sagrado de la tónica cofradiera.

Y en torno a la Semana Santa hay muchos, muchos valores que ponderar y que integran el enorme aporte sociológico. ¿Qué decir de esos tradicionales soldados romanos? Son otra cofradía más, con sus vicisitudes, que arranca del siglo XVIII y que se mantiene viva con las dificultades propias de la voluntariedad de sus miembros y del arraigo de una entidad de prolongación familiar. Soldado romano se es de padre a hijo y en sus bandas de cornetas y tambores, en aquella briosa estampa de la caballería trompetera ya desaparecida, en la cohorte de infantes, en todo hay un perfume de aconteceres, un anecdotario de hechos que dan vida a la agotadora tarea de unos hombres que contribuyen a la vistosidad de las procesiones y a la ambientación plástica del drama pasionario.

Otros amplios sectores de la sociedad giennense han aportado su granito de arena a la exaltación cofradiera. Músicos, pintores, literatos, oradores, poetas... Mucha historia está condensada en los medios de comunicación, especialmente aquéllos y éstos extraordinarios espléndidos, confeccionamos con verdadero amor de perfección, del inolvidable diario «Jaén», que fue parte interesada en el engrandecimiento de nuestra Semana Santa y al que se le deben muchos tantos de sus triunfos, no siempre agradecidos en la medida justa, a «Ideal» de Granada que es justo mencionar que ha prestado una exquisita atención a nuestra Semana Santa y a dos periódicos católicos «a machamartillo», «El Pueblo Católico» y «Eco de Jaén» de los que he ojeado sus amarillentas páginas en las que cada año está puntual la cita con la Semana Santa. Sin olvidar la gran colaboración y ambientación de las emisoras de radio.

Es mucho lo que os he hablado de este extraordinario y vivencial acontecimiento de Jaén. Alguna vez, si Dios nos concede las fuerzas necesarias, intentaremos llevar estas apuradas y desordenadas notas a la

placidez de un libro. Creo que lo merece Jaén y lo merece esta sociología del fervor en torno a la Semana Santa. Y, sobre todo, los anónimos y maravillosos hombres que hicieron honor de su vida y valor de su alma, el servir a causa tan noble y tan hondamente enraizada en las constantes espirituales de nuestra amada ciudad.

EXPRESIONES MUSICALES EN LA RELIGIOSIDAD POPULAR ALMERIENSE EN LOS CICLOS DE OTOÑO, NAVIDAD, CUARESMA Y SEMANA SANTA

NORBERTO TORRES CORTÉS
I.E.S. "Albaida" (Almería)

Sin tener otra pretensión que dar cuenta de varias expresiones musicales de la religiosidad popular almeriense en ciclos vitales, unas ya desaparecidas, otras con nuevo empuje, hemos elaborado la presente comunicación con un mínimo de metodología; seguir los criterios de Josep Crivillé y Bargalló en la clasificación de este repertorio musical.

Expuestos y seguidos por Manuel García Matos en el *Cancionero Popular de la Provincia de Madrid* (GARCÍA MATOS: 1951-1960) , el etnomusicólogo catalán propone ahora el inventario siguiente de los principales géneros cancionísticos:

CICLO DE NAVIDAD
- Rondas de Nochebuena, Aguinaldos y villancicos.
- Romances y canciones narrativas.
- Canciones seriadas y enumerativas.

CICLO DE CARNAVAL Y CUARESMA

Infancia
- Canciones de Cuna.
- Canciones infantiles.
- Canciones de Carnaval.

Mocedad
- Rondas de enamorados.
- Canciones de quintos.

Cuaresma y Semana Santa
- Canciones de Cuaresma y Semana Santa.

CICLO DE MAYO
- Canciones rogativas.
- Marzas.
- Canciones de mayo.

CICLO DE VERANO
- Pregones.
- Canciones de trabajo.
- Canciones de San Juan.

CICLO DE OTOÑO
- Alboradas y canciones de Boda.
- Canciones religiosas; ramos, romerías, exvotos, salves de los auroros, rosarios, alboradas a los santos, cantos de ánimas, gozos.

CANCIONES VARIAS
- Alalá, Foliada, Cantiga, Asturianadas, Vaqueiradas, Montañesas, Improvisaciones, "Corrandes", "Albáes", "Cançó pagesa", "Gloses", "Codolades", Canciones de "Ximbomba", Canciones taurinas, Canciones báquicas, otros temas cancionísticos (CRIVILLÉ: 1983, 128-129).

Pertenecientes a los Ciclos de Otoño, Navidad, Cuaresma y Semana Santa, en la provincia de Almería se practicaban y vuelven a practicarse recientemente varios tipos de canciones como salves, rosarios de la Aurora, cantos de ánimas, saetas, etc. que vamos intentar señalar a continuación, siguiendo criterios geográficos de zonas en nuestra exposición, no sin antes recordar generalizaciones comunmente admitidas sobre estas canciones.

SALVES, ROSARIOS, ÁNIMAS, AGUINALDOS, SAETAS EN EL FOLCLORE MUSICAL

Josep Crivillé afirma que *"En ningún pueblo o aldea falta Virgen o Santo Patrón a quien poder venerar con festejos, ofrendas, procesiones y cantos "*(CRIVILLÉ: 1983, 178). En el ciclo de otoño, siguiendo a Carmen Muñoz Renedo (MUÑOZ RENEDO: 1962, 539-542), señala como muy tradicionales las Salves cantadas en modelo de polifonía popular y acompañadas únicamente con una campana, llamadas Auroras por ser interpretadas por cofradías que toman el nombre de Auroros. Los rosarios de la Aurora se cantaban sobre todo con melodías de autor adaptadas por el pueblo para el rezo. Las canciones de ánimas varían de fecha en función de los municipios. Según el profesor catalán *"Consistían éstas en una descripción más o menos tremenda de las penas que padecían las ánimas del purgatorio y se invitaba a los cristianos a la oración y a la práctica de obras y acciones que redundasen en el bien espiritual de sus almas. En este sentido, las hermandades de animeros pedían un óbolo a las gentes de la casa a la cual destinaban el canto para poder luego sufragar la misa dedicada a los fieles o difuntos"* (CRIVILLÉ: 1983, 181-182). Perteneciente al ciclo de Navidad, los villancicos y canciones navideñas toman distintos nombres según la localidad o zona étnica. Agrupando villancicos, rondas de Nochebuena y aguinaldos, Josep Crivillé advierte de la dificultad para señalar sus orígenes.

La mayoría de los autores están de acuerdo en distinguir dos estilos en la clasificación musical de la saeta: saetas antiguas, llanas, primitivas o litúrgicas y saetas afectivas o aflamencadas

(MELERO MELERO: 1988, 289-298). Célebres son las posturas del compositor Turina en la dialéctica saetas antiguas versus saetas flamencas (TURINA: 1982). Estudios recientes que hacen previamente un estado de la cuestión sobre este particular, optan por clasificar las saetas en litúrgicas y flamencas y analizar el paso de una a otra (CASADO RODRIGO: 1995, 297-321/ RIOJA: 1996, 337-345).

EXPRESIONES MUSICALES DE RELIGIOSIDAD POPULAR EN LA PROVINCIA DE ALMERÍA EN LOS CICLOS DE OTOÑO, NAVIDAD, CUARESMA Y SEMANA SANTA

Zona de la Alpujarra

El "culto y la preocupación por los difuntos que vagan penando por sus culpas, hasta pagar un rescate o cumplir un tiempo de purificación" en la Alpujarra ha sido descrito por Azucena y Reynaldo Fernández Manzano con transcripciones de cantos de ánimas en Albondón, Murtas, Mecina-Alfahar-Válor, Cádiar, Laujar de Andarax, Ugíjar (FERNÁNDEZ MANZANO: 1989, 153-169).

Manuel Francisco Matarín Guil y Julia Abad Gutiérrez señalan que en Alboloduy el ciclo de otoño se iniciaba con la Salve y el Ave María cantados los domingos de octubre a la Virgen del Rosario, en una procesión organizada por una hermandad cuyo fin era recoger donativos para el culto. Reconstruyen la fiesta del Rosario de la Aurora (MATARÍN GUIL: 146-148), desaparecida definitivamente en los años cincuenta:

"Todos los domingos del mes de octubre, el mismo hombre que tocaba la Tambora, hacia las cuatro de la madrugada, se subía al porche del Peñabla, en la Mezquita, y desde allí tocaba su instrumento para que fuera oído por todos los demás auroros. Iban acudiendo cada uno portando un instrumento y seguidamente recorrían el pueblo haciendo paradas y en cada una cantaban las siguientes estrofas:

Despiértate dormilón
levántate de la cama.
Despiértate dormilón
que ya llegó la mañana.
Venid cristianos, venid
que la iglesia abierta está.

Qué hermosa está la mañana
parece el pueblo un vergel
de rosas y avemarías
todos venimos a ofrecer.
Venid cristianos, venid
que la misa va a empezar.

Llegaban a la iglesia rondando las seis de la mañana y seguidamente salía el Rosario de la Aurora que, saliendo de la iglesia, por la plaza de San Juan, camino de la Mezquita, bajaba por el Zacatín, hasta llegar a la placeta de los Álamos y desde allí a la de San Roque, la de la Constitución y regreso a la iglesia. Iban rezando el Rosario y en cada parada que, por lo general, coincidía con las plazas, se cantaba una estrofa de la canción del Rosario. Se acompañaban con instrumentos de viento y con la misma tambora que salía en la fiesta de las Ánimas, en el mes de diciembre. Generalmente participaban más mujeres que hombres, no asistiendo el sacerdote".

Muy similar a la fiesta del Corazón de Jesús, el tercer domingo de noviembre se celebra la fiesta de Cristo Rey con un himno compuesto por José Ortega Tamayo, maestro en el pueblo en los años treinta.

El 8 de diciembre se cantaba una misa y sacaba la Inmaculada Concepción en procesión.

El ciclo de Navidad se iniciaba con las misas de los Pastores donde se cantaban villancicos acompañados con instrumentos caseros. Se celebraban de madrugada "durante los nueve días previos a la Navidad".

El culto de las ánimas del Purgatorio llevado a cabo por la Hermandad de Ánimas se desarrollaba sobre todo los días 25 y 26 de diciembre, llevando el nombre de la *Tambora* y la *Rueda*, con recogida de donativo y subasta. Señalan los autores que *"Las canciones que han llegado hasta nosotros son muy parecidas a las que se cantaban y aún cantan en algunos lugares del río Nacimiento y en otros pueblos de la Alpujarra, pero como en todos ellos, lo que cambia es la música".*

En nuestro trabajo de campo en las zonas mineras de Almería (TORRES CORTÉS: 1992-1994), hemos podido recoger todo tipo de informaciones e interpretaciones facilitados por la informante Rosa Puerta Martín y Juan José Bonilla Martínez, director del grupo Auxar de Laujar de Andarax, sobre rosarios de la Aurora, ánimas, toques de campana, pertenecientes a los ciclos de otoño e in-vierno, en lo que calificamos como subzona que abarca los pueblos de Laujar, Alcolea, Bayárcal, Paterna del Río, Fondón, Fuente-Victoria, Benecid (TORRES CORTÉS: 1996, 77-99).

Es significativo también que el cancionero de Alhama de Almería contenga 33 canciones catalogadas como "canciones religiosas" y "villancicos y otras canciones de Navidad" por las autoras (MORENO LÓPEZ: 1994, 47-58 y 63-76), entre las 74 que ofrece en total.

Zona de Levante

Becado por el Instituto de Estudios Almeriense, entre 1992 y 1994 realizamos la recopilación y catalogación de las músicas tradicionales de las zonas mineras de Almería (TORRES CORTÉS: 1992-1994). En nuestro trabajo de campo en el levante almeriense, podimos recoger varias informaciones e interpretaciones de canciones ligadas a lo religioso.

José María Montoya Pérez nos informa sobre la práctica de los cantos de la aurora en

Mójacar. Después de un paréntesis de varios años, señala que se cantan de nuevo, los domingo de octubre a las seis de la mañana. Están acompañados por una pequeña rondalla formada por guitarras, bandurrias, laúdes y triángulo. Cada cántico es interpretado en un lugar determinado, y son los siguientes:

Es María la espiga de trigo,
San José la caña y el niño la flor,
el espíritu santo es el grano,
este es el misterio de la Encarnación[1].

Hoy domingo tu casa buscamos,
que a levante tiene puerta principal,
en entrando en ella veremos
la aurora María puesta en el altar.
Vamos a adorar a ese niño brillante y hermoso
que en sus manos tiene la reina imperial.

Nos dice José María que solían cantar los niños y terminaban con la salve que finalizaba la aurora, interpretada en la puerta de la iglesia, cuando salía el sol por encima de la mar:

Dios te salve Virgen pura del Rosario
y ampara nuestra hija del eterno padre,
madre del divino verbo, amante
y querida esposa del Espíritu Santo,
concebida sin la mancha de este tosco barro nuestro.

Los informantes Fernándo García Piñero y José María Montoya Pérez nos describen los actos de la semana santa en Mojácar.

Dos semanas anteriores a la Semana Santa se cantan las novenas de los dolores. Constan de siete dolores y cinco llagas.

Primer dolor: La profecía de Simeón.

Cuando presentáis a Dios,
mucho madre os martiriza,
la espada que a hijo y vos,
y a Simeón profetiza.

1. Esta copla aparece con la variante siguiente, interpretada por el grupo folklórico "Talama" de Bayárcal, con el título de *Despertar de la Aurora*:

Es María la caña de trigo,
San José, la espiga,
y el Niño, la flor,
y el Espíritu Santo es el grano donde
está enverrado por obra de Dios.

(Ver al respecto *Música tradicional de Almería. La Alpujarra y los Vélez,* Diputación provincial de Almería, Vade Records, Sonoal, Almería, 1995).

Segundo dolor: La huida a Egipto.

Por no ver tan tierno muerto,
Infante al Dios que nos cría,
huyen que pena al desierto,
Jesús, José y María.

Tercer dolor: El niño perdido.

Yo sin Jesús voy perdida,
donde estáis mi dulce templo,
tres días vivo sin vida,
pues lo busco y no lo encuentro.

Cuarto dolor: La calle de amargura.

Al ver a mi hijo, fieles,
en la calle de amargura,
decirme llena de hieles,
aunque soy vida y dulzura.

Quinto dolor: Jesús clavado en la cruz.

Muchos hierros crucifican
a mi Jesús sin razón,
más ¡ay! cúan bien mortifican
sus clavos mi corazón.

Sexto dolor: Jesús en los brazos de su madre.

En los brazos de la aurora,
sin vida el rubio arrebol,
triste cisne canta y llora,
la muerte del mejor sol.

Séptimo dolor: La sepultura de Jesús.

Si el sepulcro me cerráis,
dejar sepultura abierta
para mí, que si enterráis
a Jesús, María es muerta.

Primera llaga: la del pie izquierdo.

Concederme contrición,
pues soy vuestro humilde esclavo,
ese penetrante clavo,
penetre en mi corazón.

Segunda llaga: la del pie derecho.

Contrito estoy resuelto
a aborrecer el pecado,
vuestro pie, Señor, clavado
por mí, y el mío tan suelto.

Tercera llaga: la de la mano izquierda.

Vengo humilde a suplicaros,
me déis vuestra mano herida,
porque la mía homicida,
no vuelva a crucificaros.

Cuarta llaga: la de la mano derecha.

A la oveja que perdida,
se ve por su culpa muerta,
está con la mano abierta,
Jesús para darle vida.

Quinta llaga: la del divino costado.

En vuestro pecho sagrado,
porque más os satisfaga,
le dice al hombre esa llaga,
que la vida os ha costado.

El Jueves Santo, los actos más simbólicos son el pregón de la cena, el pregón del cáliz que consta de dos partes, el padre Abraham, el suspende con el verso final. El Viernes Santo el pregón de los judíos, dos partes y una saeta final, el pregón de la justicia, el pregón de la toca, dos partes. Actualmente Fernándo García Piñero está investigando sobre la música que llevaban todos estos pregones.

Pregón de la toca:

Almas que pasáis por los caminos,
atended y mirad si hay dolor
que iguale al de esta afligida madre.
Amigos y hermanos míos,

muerto tiene ella a su hijo,
sola y sin consuelo se haya
para darle sepultura,
y no teniendo más bienes,
que son estas pobres tocas
con que cubre su cabeza.
Y si por este corto interés,
queréis que lo vea en sus brazos,
en vos mismos lo hayaréis.

¿Hay quien quiera comprar la toca
de la hija de Joaquín y Ana,
para enterrar al hijo
del eterno padre? Se vende.
¿Hay quien quiera comprar la toca
de María santísima,
para enterrar a Jesús Cristo?
Se vende. Y ¿no hay quien quiera
comprar la toca de la reina de los ángeles,
a precio de lágrimas? Se vende.

En el sermón tradicional del Viernes Santo por la tarde, se cantaban los versos siguientes, un verso introductorio y las siete palabras:

Tres veces se vió caído, desfallecido,
arrastrado por el suelo el mejor cielo,
con grande afrenta y anhelo,
despreciado y abatido.
Aclama al eterno padre
de un todo desfallecido,
pues ignoran lo que hacen.
"¡Perdónalos padre mío!"
Hablando con el buen Dimas,
todo un Dios así le dijo.
"Serás después de esta vida,
conmigo en el paraíso".

El viernes al mediodía en la Procesión del Encuentro, se canta la salve:

Llena de gracia y pureza,
desde el instante primero,
salve ánima del sagrario,
por hermosa, bello templo
de la Trinidad divina.
Obra del poder inmenso,

aliviad nuestra simpatía,
dadnos, Señora, el consuelo
que de tu bien solicita
y todos por tí logremos
servidos en esta vida
y alabados en el cielo
amen Jesús con que acaba
la salve de este lucero.

Como muestra de saeta interpretada en Mojácar, José María Montoya nos interpreta la siguiente, dirigida a la Virgen:

No hay quien me dé limosna
para ayudar a enterrar
al hijo de esta señora
que se encuentra en soledad,
huérfana, judas y sola.

Monografías etnográficas publicadas sobre otros pueblos levantinos presentan a grosso modo el mismo contenido en cuanto a expresiones musicales ligadas a lo religioso popular.

En 1988 aparece una publicación *"de carácter informativo y de divulgación"* según se nos informa en la introducción titulada *Tradición Oral y Costumbres Populares de Vera,* llevada a cabo por un equipo coordinado por Félix López Caparrós, María Montoya Ruiz, Domingo Ortiz Soler y María Luisa Andrés Uroz (VV.AA.: 1988).

En el capítulo *"Canciones"* aparecerán canciones rogativas del ciclo de mayo (VV.AA.: 1988, 44), villancicos del ciclo de navidad (VV.AA.: 1988, 46-48), en el capítulo *"Costumbres, tradiciones y bailes populares"* encontraremos una descripción del "baile de pujas" organizado en beneficio de "los Hermanos de las ánimas", celebrado en los días de Navidad, Año Nuevo, Reyes y domingo siguiente a este último día y una descripción de la fiesta de las ánimas celebrada dentro del ciclo de Navidad (VV.AA.: 1988, 84-85).

En 1994 Juan Grima Cervantes, Ana y Josefina Alarcón publican su estudio etnográfico *Turre. Historia, cultura, tradición y fotografía* (GRIMA CERVANTES: 1994) con una parte dedicada al folklore turrero (cantes, bailes y poesía de tradición oral) donde recogen guajiras, cantos y bailes de las carreras, la relación de los gitanos turreros con el flamenco, la práctica del trovo, dichos y canciones de juegos de los niños, pero también una parte sobre fiestas populares, religiosas y agrícolas donde aparecen las novenas a la Virgen de los Dolores, la salve, saetas populares cantadas en Semana Santa en lo que titulan *"Ciclo festivo de primavera"*, las cuadrillas y bailes de ánimas, los aguilandos o aguinaldos, las misas de gozo, villancicos en el *"Ciclo festivo de invierno"*. Para no extender la presente comunicación, remitimos a la lectura de estos capítulos que ofrecen todo lujo de datos históricos, transcripciones y descripciones del contenido de estas manifestaciones festivas.

Zona de Cuadrillas

Esta denominación que abarca territorios de las provincias andaluzas de Jaén, Granada y Almería y grandes espacios de Murcia y Albacete se debe a una propuesta metodológica de Modesto García Jiménez quien, siguiendo demarcaciones zonales establecidas por Manuel Luna Samperio en el rastreo de grupos mantenedores de tradiciones musicales con invariantes musicales (LUNA SAMPERIO: 1992), Joaquín Cayuelas Martínez en el estudio de cofradías y hermandades (CAYUELAS MARTÍNEZ: 1988, 230-236), propone "zona de las Cuadrillas" y su estudio *"a partir de constantes histórico-económico-culturales dentro de invariantes musicales"* (GARCÍA JIMÉNEZ: 1990, 205-217).

Divide el repertorio de los grupos en dos apartados:

1.- Manifestaciones meramente festivas para baile y otras fiestas: seguidillas, fandangos, jotas.
2.- Manifestaciones musicales devocionarias: misas, cantos de pascua, rosarios, auroras, salves, etc. Señala Vélez-Blanco, Topares, Cañadas de Cañepla, María, Contador, Chirivel, Oria, Rambla de Oria, Albox[2], Taberno, Vélez-Rubio, Fuente Grande como pueblos y

2. Las coplas del rosario de la Aurora están documentadas en este pueblo en:
Fernández Ortega, Antonio y Mª Isabel.- "Las coplas de despertadores para el rosario de la Aurora. Una tradición desaparecida en el barrio de San Francisco" *III Congreso de Folclore Andaluz. Almería 1990,* Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1992.

pedanías almerienses donde existen grupos que mantienen actualmente estas prácticas musicales.

Ya en 1962 Carmen Muñoz Renedo hacía una descripción de la más popular tradición entre las "curiosas tradiciones" que se conservan en el norte de la provincia de Almería, la llamada "Cuadrilla de Animas", con su ritual festivo navideño ligado a la Cofradía de Animas fundada en 1678 y regido hoy por tradición oral (MUÑOZ RENEDO: 1962, 539-542).

Zona de Filabres

Por fín, diremos que hemos podido recoger la práctica del culto de las ánimas con el aguilando en el pueblo de Castro de Filabres, durante nuestro trabajo de campo (TORRES CORTÉS: 1992-1994).

Para concluir podemos decir que, a pesar de tener un aspecto parcial, nuestro trabajo señala la importante presencia de expresiones musicales en los ciclos de otoño y Navidad ligadas al culto de las ánimas, fenómeno que parece producirse en toda la provincia, mientras otras expresiones musicales ligadas a los ciclos de Cuaresma y Semana Santa, no se verifican en todas las zonas estudiadas. El repertorio en torno a las ánimas sería pues representativo de lo almeriense en la musicalidad de la religiosidad popular, mientras en otras formas más "de moda" como la musicalidad de Semana Santa, este repertorio verificable sólo en parte de nuestra provincia, presenta cierto arcaismo litúrgico debido a la ausencia de aflamencamiento en las saetas sobre todo. Cabe pues ahondar en las claves historico-económico-cultural del repertorio popular religioso otoñal y navideño como propone Modesto García para quien *"Determinantes de este tipo son, por ejemplo, el alcance que supuso la expulsión de los moriscos como ruptura con la cultura autóctona. La gran importancia del siglo XVI, los postulados y el espíritu del Concilio de Trento y la creación de hermandades y cofradías como forma de control y encauzamiento de manifestaciones lúdico-festivas, la influencia posterior de la música culta, y ya en nuestro siglo, la decisiva intervención absorbente del aparato político del movimiento en los años 40 y 50"* (GARCÍA JIMÉNEZ: 1990, 209).

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA:

CASADO RODRIGO, Jesús.- "La saeta litúrgica" en *Historia del Flamenco, vol. I,* Ediciones Tartessos, Sevilla, 1995.

CAYUELAS MARTÍNEZ, Joaquín.- "Hermandades y cuadrillas" en *El Folk-lore Andaluz nº 2,* 2ª época, Fundación Machado, Sevilla, 1988.

CRIVILLÉ y BARGALLÓ, Josep.- *Historia de la música española. 7. El folklore musical,* Alianza Música, Madrid, 1983.

FERNÁNDEZ MANZANO, R. y A..-"Las ánimas de la Alpujarra" in *El Folk-lore Andaluz nº 3,* 2ª época, Fundación Machado, Sevilla, 1989.

GARCÍA JIMÉNEZ, Modesto.- "Zona folclórica (un ejemplo metodológico: la zona de las cuadrillas) in *III Congreso de Folclore Andaluz. Almería 1990,* Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1992.

GARCÍA MATOS, Manuel.- *Cancionero Popular de la Provincia de Madrid,* 3 vols, Instituto de Musicología, CSIC, Barcelona, 1951-1960.

GRIMA CERVÁNTES, J. y ALARCÓN, A. y J..- *Turre. Historia, cultura, tradición y fotografía*, edición de los autores, Granada, 1994.

LUNA SAMPERIO, Manuel.- *Las Cuadrillas de Murcia*, Producciones Trenti, Empresa Pública Regional *Murcia'92*, Madrid, 1992 (se trata de una colección de 3 Cds con libreto explicativo de 122 páginas).

MATARÍN GUIL, M. y ABAD GUTIÉRREZ, J..- *Etnografía y folklore en un medio Rural. Alboloduy (Almería),* Instituto de Estudios Almerienses-Ayuntamiento de Alboloduy, Almería, 1995.

MELERO MELERO.- "La saeta: expresión musical de la religiosidad popular andaluza" en *II Congreso de Folclore Andaluz: danza, música e indumentaria tradicional, Sevilla 1988,* Centro de Documentación Musical de Andalucía, Granada, 1990.

MUÑOZ RENEDO, Carmen.- "Las "auroras" de María" en *Revista de Dialectología y Tradiciones populares, 18*, cuads. 3 y 4, Madrid, 1962.

MORENO LÓPEZ, Reyes y RODRÍGUEZ LÓPEZ, Rosa Mª.- *Canciones Populares de Alhama de Almería*, Ayuntamiento de Alhama de Almería/ Instituto de Estudios Almerienses, Granada, 1994.

RIOJA, Eusebio .- "Las saetas flamencas" en *Historia del Flamenco, vol. IV,* Ediciones Tartessos, Sevilla, 1996.

TORRES CORTÉS, Norberto.- *Recopilación y catalogación de las músicas tradicionales de las zonas mineras de Almería*, beca de investigación, Instituto de Estudios Almerienses, 1992-1994.

TORRES CORTÉS, Norberto.- "El folklore musical y el flamenco de Almería: una primera aproximación" en *Los cantes y el flamenco de Almería,* Instituto de Estudios Almerienses, Granada, 1996.

TURINA, Joaquín.- *La música andaluza,* Alfar, Sevilla, 1982.

VV.AA..- *Tradición Oral y Costumbres Populares de Vera,* Ayuntamiento de Vera, Vera, 1988.

Imágenes de Pasión

Arte e iconografía en la Semana Santa de Berja (Almería)

IMAGES FROM PASSION

ART AND ICONOGRAPHY IN THE HOLY WEEK OF BERJA (ALMERÍA)

Juan Manuel Martín Robles
DOCTOR EN HISTORIA DEL ARTE
CENTRO VIRGITANO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS

Fecha de finalización: diciembre de 2011.
Fecha de aceptación por la revista: febrero de 2012.

Resumen: Manifestación de la religiosidad popular en la que el Arte adquiere un protagonismo notable, la Semana Santa ha sido y es una de las principales señas de identidad del sentir religioso andaluz en las que la imagen tendrá gran importancia. Como parte esencial de los desfiles procesionales que son, las representaciones escultóricas de Cristo y de la Virgen, en sus más diversas advocaciones, o de aquellos personajes "secundarios" que participaron activamente en la Pasión relatada en los Evangelios y que, año tras año, es escenificada en nuestras calles por Cofradías y Hermandades, nos permiten obtener de una misma representación iconográfica, al menos, una triple lectura: la histórica, la dogmática y la estética. A través del análisis, riguroso, de todas las imágenes que procesionan durante la Semana Santa en Berja (Almería) hemos pretendido acercar al lector, al menos, dos de las posibles lecturas que toda representación destinada al culto puede ofrecer: la histórica, la que nos habla de la vinculación de la obra con su autor, con aquellas personas que en su día la encargaron y con la sociedad que las recibió, y la estética o artística, aquella visión que nos permite reconocer a través del Arte la iconografía representada y valorar la obra más allá de sus connotaciones religiosas.

Palabras clave: Escultura contemporánea; Iconografía religiosa; Arte sacro; Semana Santa; Berja (Almería); Siglo XX; Escuela escultórica granadina; Escuela sevillana; Talleres de Olot; Cofradías y Hermandades.

Abstract: Manifestations of popular piety in which the Art takes on a remarkable role, the Holy Week is one of the main hallmarks of Andalusian religious feeling in which the image will be very important. As an essential part the processions that are, sculptural representations of Christ and the Virgin, in its various invocations, or those characters "secondary" who actively participated in the Passion told in the Gospels and that, year after year, is staged in our streets Brotherhoods, allow us to obtain the same iconographic representation, at least, a threefold interpretation: the historical, dogmatic theology and aesthetics. Through the analysis, rigorous, all the images that during Holy Week processions in Berja (Almería) we have tried to bring the reader, at least, two of the possible readings that any representation destined for cult can offer: the historic, which tells of the relationship of the work with its author, with those people that once the charge and the society that received them, and the aesthetic or artistic that vision that allows us to recognize through the Art the iconography represented and assess the work beyond its religious connotations.

Keywords: Contemporary sculpture; Religious iconography; Sacred art; Holy Week; Berja (Almería); Twentieth Century; Granada school sculptural; Seville School; Workshops Olot; Brotherhoods.

■ Tallas en madera policromada realizadas por imagineros contemporáneos que, al servicio del espíritu celebrativo, han trasladado a la materia, a través de la interpretación renovada de modelos pretéritos, el dolor de Cristo y el sufrimiento de María; o imágenes en serie[1] realizadas en cartón-madera[2], testimonios fehacientes de la religiosidad popular[3] y del renacer del fenómeno cofradiero en épocas de

1 Sobre el valor artístico, bastante discutido en nuestra contemporaneidad, de las imágenes de serie que se procesionan en la Semana Santa *vid.* RODRÍGUEZ PUENTE, Rafael. «La imaginería de Almería». En: FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther (ed.). *Artes y artesanías de la Semana Santa andaluza. El referente escultórico de la Pasión* (tomo II). Sevilla: Tartessos, 2003-2006, pp. 327-328; y ROMERO TORRES, José Luis y Antonio TORREJÓN DÍAZ. «La imaginería procesional en el contexto de la producción escultórica andaluza». En: FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther (ed.) *Artes y…* (tomo II), pp. 138-139.

2 Pasta elaborada con yeso, agua y cola de conejo, el cartón-madera, material ligero y resistente al mismo tiempo, fue inventado por el restaurador catalán Ramon Puigmitjà y Badosa en 1884. Gracias a la prerrogativa concedida por la Sagrada Congregación de Ritos e Indulgencias con fecha uno de abril de 1887, el cartón-madera se considera un material noble y venerable, por lo que las imágenes realizadas con éste pueden recibir indulgencias por parte de la Iglesia y ser expuestas al culto. Para conocer más sobre las imágenes olotinas y el proceso seguido en su producción artesanal *vid.* BRUFAU, Eduard. «La otra ciudad de los santos». *Catalunya Cristiana, setmanari d'informació i de cultura religiosa*, 1524 (4 de diciembre de 2008), pp. 3-4 y la web oficial de la empresa "El Arte Cristiano", http://www.elartecristiano.com [Consulta: 12 de febrero de 2012].

3 La religiosidad popular en Berja puede rastrearse desde finales del siglo XVI, cuando se erigía la Cofradía de la Vera Cruz. Para profundizar en el tema *vid.* GIL ALBARRACÍN, Antonio. *Cofradías y Hermandades en la Almería Moderna (Historia y documentos)*. Almería: G. B. G. Editora, 1997, pp. 155-166; y LÓPEZ MUÑOZ, Miguel Luis. «Cofradías y hermandades en el suroeste almeriense (siglo XVIII)». En: RUIZ FERNÁNDEZ, José y SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano (coords.). *Actas de las Iª jornadas de Religiosidad Popular*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 1996, pp. 217-241.

Fig. 1. Estructura de una imagen "de candelero". Imagen tomada del libro *Historia del Arte, 2º Bachillerato* (Sevilla: Algaida, 2009), p. 339.

carestía económica, durante la Semana Santa realizan actualmente estación de penitencia en Berja un total de veinte imágenes y un misterio. Representaciones cristíferas y marianas a las que dan culto las ocho hermandades y cofradías pasionales virgitanas.

De hechura contemporánea, debido a los aciagos sucesos[4] que tuvieron lugar durante los últimos días de julio de 1936 –momentos en que un numeroso grupo de exaltados asaltaban los principales edificios religiosos repartidos por nuestra geografía urbana, los profanaban y destruían todo el Patrimonio en ellos atesorado[5]–, todas las imágenes que procesionan actualmente durante los actos penitenciales que, en recuerdo de la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo, tienen lugar en nuestra ciudad responden a la estética *neobarroca*, a los cánones y el sentir barroco afín a la propia manifestación religiosa y al espíritu que impregna las celebraciones pasionistas en Andalucía.

Formalmente, entre los titulares virgitanos hallamos un variado repertorio de tipos, modelos y soluciones, en parte coincidentes con las imágenes procesionales veneradas en otras poblaciones alpujarreñas. Así, y después de constatar la escasa presencia de pasos de misterio frente a la importancia concedida a la imagen individual[6], en un primer acercamiento formal a nuestras iconografías pasionistas podemos diferenciar entre:

- Imágenes de talla completa o de bulto redondo. Representaciones que, bien por el concepto artístico puesto en valor por el imaginero, bien por la iconografía representada, especialmente en el caso de los crucificados, no han de ser revestidas y presentan cuidada labor escultórica y rica policromía.
- Imágenes de vestir. Tipo dentro de las que podemos distinguir entre:

  a) Las anatomizadas por completo. Tallas que, a pesar de haber sido concebidas para vestir túnicas, han sido ejecutadas como si se tratase de una talla completa, detallando el escultor toda la anatomía y policromando por completo la imagen.

  b) Aquellas otras que tan sólo presentan talladas las partes que las ropas dejan al descubierto, generalmente el busto, los antebrazos, las manos, parte de las piernas y los pies, quedando en basto, tan sólo insinuada la anatomía, y sin policromar el resto de la pieza.

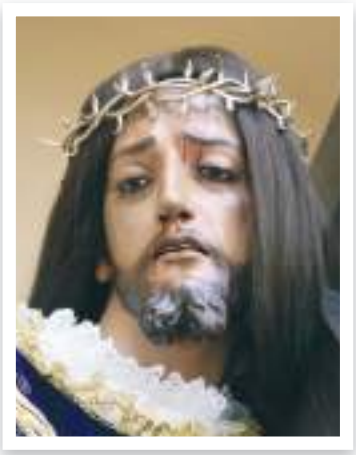


Fig. 2. *Nuestro Padre Jesús Nazareno*. En la imagen se pueden observar los distintos "postizos" que luce la imagen: peluca de pelo natural, ojos de cristal, pestañas y dientes tallados. Fotografía: J. M. Martín Robles.

4 *Vid.* RUIZ FERNÁNDEZ, José. *De la II República a la Guerra Civil: Berja 1931-1939*. Almería: Arráez, 1999, pp. 140-144.

5 Sobre la destrucción del Patrimonio religioso virgitano durante las primeras jornadas de la Guerra Civil recomendamos la lectura de CAMPOS REYES, Antonio. «La Virgen de Gádor: destrucción de la primitiva imagen y realización de la actual». *Farua*, 3 (2000), pp. 199-216; CAMPOS REYES, Antonio y MARTÍN ROBLES, Juan Manuel. «Los retablos de la iglesia parroquial de La Anunciación de Berja (Almería). Pasado y presente de nuestro patrimonio cultural sacro». *Farua*, 14 (2011), pp. 159-218; RUIZ FERNÁNDEZ, José. *De la…*, pp. 142-144 y VILLALOBOS, Enrique y LÓPEZ, Juan. *Vicisitudes históricas de Berja*. Berja: Ayuntamiento, 1949, p. 42.

Sobre el proceso de recuperación del Patrimonio religioso virgitano que tendría lugar en los años siguientes a la contienda civil *vid.* MARTÍN ROBLES, Juan Manuel. « La recuperación del patrimonio artístico cofrade como imagen e identidad. Arte, fervor y religiosidad en La Alpujarra Almeriense: el caso de Berja (Almería)». En: ALONSO PONGA, José Luis, ÁLVAREZ CINEIRA, David, PANERO GARCÍA, Pilar y TIRADO MARRO, Pablo (coords.). *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica II*. Valladolid: Ayuntamiento, 2010, pp. 365-370.

Una aproximación histórica a las imágenes que en Berja se veneraban antes de la Guerra Civil en CAMPOS REYES, Antonio. «La venerada imagen de Ntro. Padre Jesús Nazareno de Berja: Génesis de la primera cofradía erigida tras la incardinación de la ciudad a la diócesis de Almería». En: ARANDA DONCEL, Juan (coord.). *La Advocación de Jesús Nazareno. Actas del Congreso Nacional*. Pozoblanco: Ayuntamiento, 2007, p. 761; SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano. «El culto a la Virgen de los Dolores en la Berja del S. XVIII». En *Jueves Santo. Boletín Semana Santa 1997*. Almería: Gráficas Úbeda, 1997, s.p.; SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano. «El Santo Entierro de Berja (siglos XVII-XVIII)». En: *Viernes Santo. Boletín Semana Santa 1998*. Almería: Gráficas Úbeda, 1998, s.p.; SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano. «Los Mínimos de San Francisco de Paula y el Santuario de Nuestra Señora de Gádor en Berja (Almería)». En: SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano (coord.). *Los mínimos en Andalucía: IV Centenario de la fundación del Convento de Nuestra Señora de la Victoria de Vera (Almería)*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses – Ayuntamiento de Vera, 2006, pp. 569-570; y TAPIA GARRIDO, José Ángel. *Historia de la Baja Alpujarra*. Almería: Ayuntamientos de Adra, Berja, Dalias, El Ejido Vícar e Instituto de Estudios Almerienses, 1989², pp. 180 y 367.

6 No será éste un fenómeno exclusivo de Berja, sino común a toda la provincia almeriense.

c) Figuras "de candelero" o "devanadero", también denominadas popularmente de "rostrico". Tipo, generalmente utilizado para las representaciones marianas, en el que la labor del imaginero se reducirá a la talla y policromado de cara, manos y cuello, partes que quedan unidas a un maniquí dispuesto sobre una estructura troncocónica de madera, creada ex profeso, que permite ajustar la falda de la Virgen [fig. 1].

Imágenes de acusado naturalismo, matizado por la idealización que les conceda el distanciamiento necesario entre lo humano y lo divino, independientemente del tipo representado, todas se complementarán, casi sin excepción, con una serie de postizos o elementos extra-escultóricos que conceden realismo a las representaciones y facilitan la lectura iconográfica. Añadidos de origen barroco, utilizados con el propósito de dar expresividad y "vida" a la talla, entre éstos vamos a encontrar en nuestras imágenes procesionales el uso generalizado de ojos de cristal, dientes tallados de marfil y lágrimas de cristal. También encontraremos iconos que lucirán pelucas de pelo natural, como es el caso de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* [fig. 2], y tallas cuya mirada quedará potenciada, en un alarde de dramatización extrema, por pestañas postizas colocadas en el borde palpebral superior, añadido especialmente extendido entre las representaciones marianas.

Complementando a las imágenes cristíferas, figuras vestidas con camisa blanca, túnica morada y cíngulo o ceñidor –cuando se representan los momentos posteriores al escarnio de Jesús y anteriores a su llegada al monte Calvario–, o un simple paño de pureza anudado a su cadera, en el caso de los crucificados y yacentes, también se dispondrán una serie de aditamentos propios en la figura de Jesús, como:

- El dogal, "cuerda que, atada al cuello de la imagen, viene a incidir una vez más en el aspecto de reo que debe conseguir la misma"[7].
- La corona de espinas, "signo y símbolo de tribulación y pecado" en el que "las ramas, según santo Tomás de Aquino, recuerdan los pecados veniales, y los arbustos, los mortales"[8]. Elemento de la Pasión del cual en Berja vamos a encontrar dos modelos, aquellas que pretenden asemejarse al modelo natural de ramas de espino trenzadas, convertida así la corona en un elemento de acentuado dramatismo [fig. 3], y aquellas otras que, realizadas en metal precioso, aunque imitando el entrelazado de los espinos, es más un elemento suntuoso.

Fig. 3. *Cristo de la Misericordia*. Detalle de la cabeza cristífera y la corona de ramas de espino trenzadas. Fotografía: J. M. Martín Robles.

- Las potencias, alusión a la divinidad y representación de las tres potencias divinas de Cristo, "Gracia, Poder y Ciencia"[9]. "Derivación del nimbo cruciforme que orlaba la cabeza de Cristo en sus primeras representaciones artísticas"[10], estos objetos preciosos, de origen barroco, suelen estar realizados en alpaca, plata o plata sobredorada.

Mayor diversidad hallaremos entre los elementos que complementan a las Dolorosas de vestir. Unas imágenes que, siguiendo por lo general modas barrocas alejadas

7 CASTELLANOS, Jesús. «Sobre la indumentaria de las imágenes de vestir». En: FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther (ed.). *Artes y…* (tomo III), p. 40.

8 GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel y RODA PEÑA, José. *Imaginería procesional de la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla: Universidad, 1992, p. 31.

9 BENAVIDES VÁZQUEZ, Francisco. «Curiosidades de la Imaginería del Jueves Santo». En: *Semana Santa Berja 1995. Jueves Santo*. Almería: Gráficas Úbeda, 1995, p. 11.

10 RODA PEÑA, José. «El Nazareno en la escultura procesional andaluza». En: MARTÍNEZ SORIA, Carlos Julián (coord.). *Las Cofradías de Jesús Nazareno. Encuentro y Aproximación a su estudio*. Cuenca: Diputación Provincial, 2002, p. 124.

Fig. 4. *Virgen de las Mercedes*. Detalle de la imagen y la corona imperial que ésta porta durante su estación de penitencia. Fotografía: J. M. Martín Robles.

Fig. 5. Manípulo portado por la *Virgen de los Dolores*. Fotografía: J. M. Martín Robles.

Fig. 6. *San Juan Evangelista* acompañando en su dolor a *María en su Soledad*. Paso de la Hermandad del Santo Sepulcro, Nuestra Señora de la Soledad y San Juan de la Palma durante la Estación de Penitencia de 2009. Fotografía: Vicente Ruiz Real.

de la humilde indumentaria que debió vestir la Virgen en los momentos de la Pasión, contarán con un lujoso ajuar compuesto, generalmente, por las enaguas, la saya, la toca, el manto y la toca de sobremanto. Piezas textiles, realizadas en ricos tejidos, generalmente ornadas con bordados en oro, pedrería o lentejuelas[11].

Complementando a la propia imagen, como elementos simbólicos, María suele aparecer tocada con una corona de tipo imperial[12] [fig. 4], generalmente orlada por un *resplandor* y estrellas, o una diadema, también denominado *resplandor* o *ráfaga*. Elementos todos éstos "referidos a su santidad y a su realeza"[13], a su condición de Reina de cielo y tierra[14]. Sobre su pecho va a lucir, "de manera generalizada desde el siglo XVII"[15], un puñal o un corazón atravesado por siete puñales, generalmente realizados en plata, recuerdo de las palabras que Simeón dirigió a María en la presentación de Jesús en el templo: "este niño está destinado en Israel para que unos caigan y otros se levanten; será signo de contradicción para que sean descubiertos los pensamientos de todos; y a ti una espada te atravesará el corazón" (Lc 2, 33-35).

Otros elementos simbólicos que portarán las imágenes marianas serán el manípulo, rica pieza bordada utilizada para "reforzar la expresión de dolor, queriendo indicar que con él se enjuga las lagrimas" [fig. 5], y el rosario, "elemento vinculado a la piedad popular y cuyo rezo nos permite recorrer sintéticamente la vida de Jesús y de María"[16].

A nivel iconográfico podemos establecer en la Semana Santa de Berja, a priori, tres grupos de imágenes, correspondiendo así al esquema general de todas las celebraciones pasionales andaluzas:

- Las representaciones cristíferas. Imágenes en las que podemos diferenciar, en el caso virgitano, siete tipos básicos: Jesús sobre la burra; Jesús Cautivo; el Ecce Homo; Jesús con la Cruz a cuestas; el Crucificado, iconografía con gran presencia en nuestras celebraciones; Cristo Yacente; y Jesús Resucitado.

11 *Vid.* CASTELLANOS, Jesús. «Sobre la…», pp. 53-57; y SANTOS MORENO, María Dolores. «El aderezo de las dolorosas granadinas: la imagen de vestir». En: CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel, SANTOS MORENO, María Dolores y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús (eds.). *La Semana Santa de Granada a través de su escultura procesional: el lenguaje de las imágenes*. Granada: Real Federación de Hermandades y Cofradías, 2002, pp. 193-195.

12 *Vid.* GONZÁLEZ GÓMEZ, Juan Miguel. «Sentimiento y simbolismo en las representaciones marianas de la Semana Santa de Sevilla». En: *Las cofradías de Sevilla: historia, antropología, arte*. Sevilla: Universidad, 1985, pp. 134-135; y SANZ SERRANO, María Jesús. «Las artes ornamentales en las Cofradías de la Semana Santa sevillana». En: *Las cofradías…*, pp. 170-172. También recomendamos, acerca de la simbología y el análisis de las distintas partes de las coronas, la lectura de CAMPOS REYES, Antonio. «Apuntes históricos sobre las coronas y las andas de nuestra patrona». En: *Solemnes actos religiosos en honor de Nuestra Señora la Santísima Virgen de Gádor*. Berja: Hermandad de la Santísima Virgen de Gádor, 2006, pp. 5-13.

13 CASTELLANOS, Jesús. «Sobre la…», p. 57.

14 "Si la diadema o «canasto» de la corona consagra a María como Madre del Hijo de Dios y Rey mesiánico, colaboradora de la Redención, discípula perfecta de Cristo y personificación de la Iglesia, la ráfaga de rayos en forma de sol y rematada por estrellas que la circunda recuerda el simbolismo de la Mujer Apocalíptica y el privilegio excepcional de su Pura y Limpia Concepción", *vid.* ROMERO TORRES José Luis y TORREJÓN DÍAZ, Antonio. «La imaginería…», p. 193.

15 SANZ SERRANO, María Jesús. «Las artes…», p. 173.

16 CASTELLANOS, Jesús. «Sobre la…», p. 61.

- Las *dolorosas*, representaciones todas de los suplicios que la Virgen María, como Corredentora del género humano y como Madre, habría de sufrir durante aquellas luctuosas jornadas.

- Las imágenes "secundarias", aquellas que completan con su presencia, acompañando a las imágenes de Jesús o María, la lectura iconográfica de los diversos momentos [fig. 6].

A GOLPE DE GUBIA[17]

Desde que se iniciase, en los años inmediatos al final de la Guerra Civil española de 1936, el proceso de recuperación del fenómeno cofrade en Berja, particulares y cofradías en ciernes encargaron a los más reputados imagineros y artistas coetáneos la realización de las tallas que habían de realizar estación de penitencia durante las jornadas de Pasión por las calles de nuestra ciudad. Hasta la década de 1960, momento en el que serán adquiridas varias imágenes *en serie*, las tallas serían encargadas a imagineros de la escuela granadina[18] o a escultores afincados en Madrid. Sería entonces cuando el fervor de los virgitanos haría posible la llegada a nuestra población de obras salidas de los talleres de Eduardo Espinosa Cuadros, Nicolás Prados López, José María Aguilar Collados o José Andrés Antúnez.

Ya a finales de la década de los ochenta, en un nuevo repunte local del fenómeno cofradiero, la tendencia variará y, aunque inicialmente se volvería a recurrir a los cercanos talleres granadinos, concretamente al de Antonio Barbero Gor, las imágenes sufrirán un proceso de "sevillanización", similar al vivido en la capital almeriense durante los primeros años de la década[19], y aquéllas comienzan a ser encargadas a los talleres de los escultores José Manuel Bonilla Cornejo y Ángel Rengell.

En los últimos años, un nuevo imaginero cordobés, Luis Sergio Romero Torres, se ha incorporado a la nómina de artistas cuya obra enriquece el Patrimonio religioso de Berja.

Eduardo Espinosa Cuadros[20]

Prolífico imaginero, Eduardo Espinosa Cuadros (Granada, 1884 – 1956), "se alza a comienzos del s. XX como el representante más genuino de la escuela granadina"[21]; como aquel artista en cuyas obras se unirá tradición barroca y nueva espiritualidad logrando alejarse del dramatismo exacerbado, propio de la escuela sevillana, para ofrecernos imágenes impregnadas de devoción y sereno fervor. Rasgos de su producción que llevarían a Castro Vílchez a señalar que, "en las esculturas del maestro, que gozan de una admiración popular, se advierte una valoración estilística, serena y equilibrada para conseguir alcanzar con poses reposadas la belleza formal de lo humano"[22].

Iniciado en la práctica artística en el taller de barristas de la familia Román, pronto decide Espinosa establecer-

17 Lejos de nuestras intenciones está el realizar en estas líneas un completo estudio biográfico de cada uno de los imagineros cuya obra es objeto de veneración por las cofradías y hermandades virgitanas. Tan sólo pretendemos con el breve estudio individual de cada artista ofrecer al lector unas líneas que, mediante un condensado estudio biográfico y una visión general de la aportación a la imaginería religiosa de cada uno de los escultores analizados, permitan componer una visión general de los mismos y ofrezcan datos suficientes para situar las obras realizadas para nuestra Semana Santa en el contexto de su actividad artística y su producción imaginera.

18 Íntimamente ligada Berja a la ciudad de la Alhambra, tanto por cercanía geográfica, como por haber pertenecido al Arzobispado granadino hasta 1957. Recordemos que, además de las imágenes pasionales, se conservan en nuestros templos obras y retablos de artistas granadinos contemporáneos de la talla de Espinosa Cuadros o Domingo Sánchez Mesa (Churriana de la Vega, Granada, 1903 – Granada, 1989), autor de los retablos dedicados al Sagrado Corazón de Jesús y la Inmaculada, ambos situados en las cabeceras de las naves de la epístola y el evangelio, respectivamente, del templo parroquial virgitano, *vid.* CAMPOS REYES, Antonio. «Acudid habitantes de Berja...: Las Bajadas de Ntra. Sra. de Gádor, una tradición secular en evolución». En: SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano y RUIZ FERNÁNDEZ, José (eds.). *La Religiosidad popular y Almería: actas de las III Jornadas*. Almería: Instituto de Estudios Almerienses, 2004, p. 195. También José Navas Parejo (Álora, Málaga, 1883 – Granada, 1953), realizaría varios trabajos destinados al santuario de Nuestra Señora de Gádor, obras destruidas durante la Guerra Civil, *vid.* SÁNCHEZ REAL, Javier. «El Santuario de Nuestra Señora de Gádor: aproximación a su historia arquitectónica». *Farua*, 1 (1998), pp. 38-44.

19 Aunque en la provincia almeriense este proceso de "sevillanización", tal como destaca Rodríguez Puente, no ha sido generalizado, ni tan notorio como en otras latitudes, *vid.* RODRÍGUEZ PUENTE, Rafael. «La imaginería…», p. 362, podemos considerar a la Semana Santa virgitana una excepción dentro de la generalidad de la provincia, ya que todas las imágenes que se adquirirían durante la última década del siglo XX y la primera del XXI saldrían de talleres sevillanos.

20 Para saber más sobre Eduardo Espinosa Cuadros, su biografía y obra religiosa, *vid.* ANTEQUERA, Marino. «Ha muerto el escultor Eduardo Espinosa Cuadros». *Ideal* [Granada], 21 de febrero de 1956; ARÓSTEGUI MEGÍAS, Antonio y LÓPEZ RUIZ, José. *60 años de arte granadino*. Granada: Aula de Cultura del Movimiento, 1974, p. 97; CASTRO VÍLCHEZ, José Antonio. *Los talleres de escultura en Granada en la posguerra 1939-1959*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Granada, Facultad de Bellas Artes, 1996, pp. 92-94 y 169-177; LÓPEZ MOYA, Rafael. «La Semana Santa de Granada a través de la madera. Imagineros y tallistas granadinos del s. XX». *Gólgota, Boletín de la Federación de Cofradías de Granada*, 19 (marzo, 2002), p. 240; RODRÍGUEZ PUENTE, Rafael. *Breve historia de la Semana Santa de Almería*. Málaga: Sarriá, 2002, p. 52, y SANTOS MORENO, María Dolores. «Imagineros granadinos en los siglos XIX y XX». En: CÓRDOBA SALMERÓN, Miguel, SANTOS MORENO, María Dolores y LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús (eds.). *La Semana…*, p. 163.

21 LÓPEZ MOYA, Rafael. «La Semana…», p. 240.

22 CASTRO VÍLCHEZ, José Antonio. *Los talleres…*, p. 172.

Fig. 7. Eduardo Espinosa Cuadros: *Santa Cena Sacramental* (Granada). Imagen tomada de *Gólgota. Boletín de la Federación de Cofradías de Granada*, 19 (2002).

Fig. 8. Fotografía del *Cristo de la Pobreza*, obra de Espinosa Cuadros, durante su Vía-Crucis al Cerro de San Cristóbal. Imagen publicada en *La Voz de Almería*, 12 de abril de 2006 (Especial Semana Santa, p. 10).

Fig. 9. Eduardo Espinosa Cuadros: *Jesús Nazareno* (Caniles). Fotografía: Antonio Campos Reyes.

se por cuenta propia montando taller de imaginería religiosa en el número once de la calle de Jesús y María[23], vía inmediata a la popular iglesia granadina de Santo Domingo. El encargo en 1917 de la imagen de *Jesús en su entrada triunfal en Jerusalén*, talla polícroma que resolvería con maestría, le llevaría a despuntar pronto en el ambiente cofrade granadino.

Tras la Guerra Civil su estudio se convertiría en uno de los más importantes de la ciudad de los Cármenes, siendo su concurso solicitado por numerosas cofradías y hermandades de Andalucía Oriental.

De su producción imaginera destacamos las tallas realizadas para Granada, donde procesionan la imagen de la *Entrada triunfal de Jesús en Jerusalén* (1919), el grupo escultórico de la *Santa Cena Sacramental* (1926-1928) [fig. 7] y la *Virgen de la Victoria* (1939); Almería, donde se da culto a las representaciones de *Jesús de la Pobreza* (1947) [fig. 8], imagen conservada en el convento de las madres Clarisas de la capital, que actualmente no procesiona[24], y el impresionante conjunto, formado por un total de siete imágenes[25], de *La Redención de Cristo* (1948), el paso del Descendimiento; y la provincia de Jaén, para cuya Semana Santa ejecutaría Espinosa, entre otras obras, los grupos escultóricos de *Nuestro Padre Jesús de la Oración en el Huerto* (1942), para Linares, o el de *Jesús de la Columna* (1948), para Villacarrillo, y las imágenes de *Cristo Resucitado* (1948) y *María Santísima del Rosario* (1948) para Sabiote.

Mención aparte merecen, por su relación con el *Nazareno* tallado para nuestra ciudad, la imagen de *Jesús Nazareno* [fig. 9] realizado en 1945 para la parroquial de Caniles (Granada), talla con pelo natural que presenta notable parecido formal con la imagen venerada en Berja; y la del *Nazareno* que, hasta 2007, procesionaba como titular de la Cofradía del Stmo. Cristo de las Tres Caídas y María Stma. de las Penas y Mayor Dolor de Torredonjimeno (Jaén), imagen que también lucía pelo natural [fig. 10].

Relacionado artísticamente con nuestra ciudad desde 1926, cuando realizase el altar mayor de la ermita de Ntra. Sra. de Gádor[26], tras la guerra fratricida de 1936

23 ARÓSTEGUI MEGÍAS, Antonio y LÓPEZ RUIZ, José, *60 años…*, p. 97.

24 *Vid.* SEVILLANO, Antonio. «Cuando el Cristo de la Pobreza subía al cerro de San Cristóbal». *La Voz de Almería*, 12 de abril de 2006, suplemento Semana Santa, p. 10.

25 Forman el grupo escultórico las figuras de Cristo en la Cruz, Nicodemo, José de Arimatea, San Juan Evangelista, María Magdalena, María la de Santiago y María Santísima.

26 *Vid.* SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano. *María Santísima de Gádor, 400 años de historia mariana*. Almería: José Antonio Amat Montes, 1994, p. 154

Espinosa no sólo enriquecería nuestro Patrimonio religioso con la imagen procesional del *Nazareno*, sino que también fue autor de la actual talla de la *Virgen de Gádor* (1939) y el retablo que la acoge en su santuario[27], y los retablos de la Virgen de Fátima y San Francisco de Asís[28] en el templo parroquial de La Anunciación de Berja, ambos tallados en 1949.

Nicolás Prados López[29]

Artista y artesano de la madera, Nicolás Prados López (Granada, 1913 – 1990) estuvo ligado desde su infancia a Almería. Ciudad a la que su familia se trasladaría en 1920 al obtener su padre, el también escultor Nicolás Prados Benítez, plaza de profesor en la Escuela de Artes y Oficios. Precisamente en aquella institución se iniciaría en el arte el joven Nicolás con tan sólo ocho años, aunque la dificultad de alternar los estudios primarios con las enseñanzas artísticas le llevarían a abandonar en su primer curso la Escuela. Entonces su padre se convertía en su maestro hasta el curso 1924/25, cuando reingresaba en la Escuela de Artes de Almería.

Tras un breve paso por la Escuela de Artes de Granada, a la que asiste "como alumno a la clase de dibujo artístico"[30], y tras iniciar, en el curso 1931/32, su carrera docente como Ayudante Meritorio de la asignatura de Dibujo Artístico de la Escuela de Artes y Oficios de Almería, se trasladaría a Madrid para complementar su formación en la Escuela Superior de Bellas Artes, donde tendría la oportunidad de contactar con artistas como Eduardo Chicharro, Vázquez Díaz y Juan Cristóbal[31].

Instalado desde 1936 en Granada, durante la posguerra comenzaría a trabajar junto al imaginero José Navas Parejo, a quien ayudaba realizando cabezas y manos para vírgenes. Actividad que, como el propio Prados reconocía, le ayudaría económicamente y le serviría "para adiestrarme en la talla de madera, técnica ésta que nunca había utilizado"[32].

Fig. 10. Eduardo Espinosa Cuadros: *Nazareno de las Tres Caídas* (Torredonjimeno). Imagen tomada de http://tdjcofrade.blogspot.com.

Fig. 11. Nicolás Prados López: *Virgen de las Angustias* (Úbeda).

Tras la experiencia obtenida junto a Navas Parejo, y debido a ciertas desavenencias con éste[33], Prados decide montar taller propio. Los primeros encargos llegarían desde la cercana Málaga: la realización del paso procesional de *Jesús el Rico*. A partir de entonces, y especialmente a partir de 1954, cuando obtenía plaza como profesor de Dibujo Artístico en la Escuela de Artes y Oficios de Granada, su labor escultórica se alternará con la docente.

Entre las obras procesionales salidas del taller de Prados López, quien en 1984 reconocía que "seleccionaba los trabajos que más me gustaban para su ejecución personal mía de principio y en otros daba los originales modelados por mí, para su sacado de puntos"[34], lo que explicaría la calidad irregular de sus tallas, se destacan la *Virgen del Amor* (1938) realizada para la Semana Santa malagueña**,** imagen que fue reemplazada por la actual, obra de Antonio J. Dubé de Luque, en 1981; el *Cristo yacente* (1938) de la Real Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Santo Sepulcro y Nuestra Señora de la Soledad de Málaga; la imagen malagueña de la *Virgen de la Cari-*

27 *Vid.* CAMPOS REYES, Antonio. «La Virgen…», pp. 199-216.

28 *Vid.* CAMPOS REYES, Antonio. «La Virgen Peregrina. La imagen de Nª Sª de Fátima de Berja». *Almería Cofrade*, 12 (2000), p. 19.

29 Para saber más del escultor *vid.* ARÓSTEGUI MEGÍAS, Antonio y LÓPEZ RUIZ, José. *60 años…*, p. 209; CASTRO VÍLCHEZ, José Antonio. *Los talleres…*, pp. 463-467; DÍAZ VAQUERO, María Dolores. *Imagineros andaluces contemporáneos*, Córdoba: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Córdoba-Cajasur, 1995, pp. 194-195; LÓPEZ MOYA, Rafael. «La Semana…», p. 239; PRADOS LÓPEZ, Nicolás. «Autobiografía». En: *Nicolás Prados López. Esculturas* (Catálogo de Exposición). Granada: Universidad, 1984, s.p.; RODRÍGUEZ PUENTE, Rafael. *Breve historia…*, pp. 49-50; y SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «Introducción». En: *Nicolás Prados…*, s.p.

30 CASTRO VÍLCHEZ, José Antonio. *Los talleres…*, p. 463.

31 DÍAZ VAQUERO, María Dolores. *Imagineros andaluces…*, p. 194.

32 PRADOS LÓPEZ, Nicolás. «Autobiografía», s.p.

33 *Ibidem.*

34 *Ibid.*

Fig. 12. Nicolás Prados López: *Cristo Yacente* (Almería).

dad (1939), titular que en 1948 era sustituida por una talla de Francisco Buiza; *Nuestro Padre Jesús atado a la Columna* (1943), realizado para Las Torres (Álora, Málaga); el grupo escultórico de *Nuestra Señora de la Angustias* (1943) [fig. 11], encargo recibido desde Úbeda (Jaén); y, el *Cristo de los Favores* (1944) realizado por encargo de la cofradía granadina del Cristo de los Favores y María Santísima de la Misericordia, agrupación que tras procesionar la imagen entre 1944 y 1947 vendía la talla, en 1949, a la Hermandad homónima de Loja (Granada).

Para Almería ejecutaría las imágenes titulares de la Real e Ilustre Hermandad del Santo Sepulcro y Nuestra de los Dolores, *Cristo yacente* (1945) [fig. 12] y *Nuestra Señora de los Dolores* (1945); y el *San Juan Evangelista* que procesionaba en Huercal-Overa (Almería), hasta que fuese sustituido, en 1997, por una talla de nueva hechura de José Antonio Hernández Navarro.

Junto a las imágenes sagradas realizadas por Prados debemos considerar, entre sus aportes a la Semana Santa andaluza, la realización de bellos pasos procesionales tallados. Una actividad en la que destacaría notablemente desde sus inicios artísticos. Algunos ejemplares de su maestría como tallista procesionan actualmente en Granada (pasos para Nuestra Señora del Rosario, Nuestro Padre Jesús de la Amargura y Nuestro Padre Jesús Nazareno), Málaga (pasos de Jesús de la Sentencia, Virgen de la Caridad, Nuestro Padre Jesús el Rico y de la Virgen del Amor), Jaén (trono del Santísimo Cristo de la Humildad), Úbeda (trono de la Virgen de la Piedad), Almería (paso del Sepulcro) y Huércal-Overa[35] (Almería) (pasos del Cristo de la Sangre, la Virgen de las Angustias y San Juan Evangelista). Recordar también los pasos originales que Prados realizase para el Sepulcro y la Virgen de la Soledad de Berja[36] [fig. 56 bis].

José María Aguilar Collados

Escultor formado en la Escuela Superior de Bellas Artes de San Fernando (Madrid), José María Aguilar Collados[37] (Madrid, 1909 – Palma de Mallorca, 1992), realizaba en 1953, en el silencio de su taller del monasterio jerónimo de santa María del Parral (Segovia), comunidad religiosa en la que ingresaba en 1942, la imagen de *Nuestra Señora de la Soledad* conservada en la iglesia parroquial de Berja.

Artista de sólida formación influida por los dictados de la Iglesia contemporánea –en especial por lo dispuesto en la Constitución *Sacrosanctum Concilium* (1963) respecto al Arte sacro y las manifestaciones plásticas de su tiempo–, la obra de Aguilar evolucionará desde formas neobarrocas, acordes al espíritu del momento, hasta formas simbólica e introspectivas plenamente identificadas con las propuestas *meditacionales* y místicas que expusiese en su discurso de ingreso a la Real Academia de Bellas Artes de Sevilla en 1959.

35 *Vid.* «El paso blanco, en la tarde del jueves santo». *La Voz de Almería*, 2 de abril de 1980, p. 21.

36 Agradecemos a don Antonio Campos Reyes la gentileza que ha tenido con nosotros al cedernos esta información para nuestro artículo.

37 Para completar el estudio biográfico y artístico de Aguilar Collados *vid*, ALCINA, Luis. «Falleció el P. José María Aguilar, monje jerónimo y capellán de las jerónimas de Inca». *In Unitate Spiritus In Vinculis Caritatis* (Boletín del Monasterio de Santa Paula de Sevilla), 93 (1992); DÍAZ VAQUERO, María Dolores. «Esculturas de la iglesia de la Sagrada Familia de Ríotinto». *Laboratorio de Arte*, 5 (1992); GONZÁLEZ VICARIO, María Teresa. *Aproximación a la escultura religiosa contemporánea en Madrid*. Madrid: UNED, 1987; MARTÍN ROBLES, Juan Manuel. «Arte religioso contemporáneo, recuperación patrimonial y fervor popular en Berja. La *Virgen de la Soledad*, obra de José María Aguilar Collados (1909-1992)». *Farua*, 12 (2009), pp. 211-228; MARTÍN ROBLES, Juan Manuel. «Renovación estética y planteamientos litúrgicos en la plástica andaluza contemporánea. La etapa sevillana del escultor religioso José María Aguilar Collados (1956-1965)». *Archivo Hispalense*, 276-278 (2008), pp. 337-354; MARTÍN ROBLES, Juan Manuel: «Arte, iglesia y renovación. La influencia del pensamiento postconciliar en la obra del escultor José María Aguilar Colados (1909-1992). *Boletín de Arte*, 30-31 (2009-2010), pp. 435-455; LLABRES MARTORELL, Pere. «Imágenes para orar». *ARA, Arte Religioso Actual*, 55 (1978), y LLABRES MARTORELL, Pere. «La muerte de un monje artista. El P. José María Aguilar Collados». *In Unitate Spiritus In Vinculis Caritatis* (Boletín del Monasterio de Santa Paula de Sevilla), 93 (1992).

De su imaginería procesional nada podemos destacar. A pesar de lo extenso e intenso del catálogo de su obra; del momento histórico en el que desarrollará su actividad plástica, caracterizado por la perentoria recuperación espiritual y material de la maltrecha Iglesia española; de haber profesado en el monasterio de san Isidoro del Campo de Santiponce (Sevilla) y de haber tenido documentados contactos con los ambientes artísticos de Sevilla entre 1956 y 1964, momento de auge del movimiento cofradiero en la ciudad; y de que toda su obra documentada es religiosa, la imagen de la *Soledad*, es, casi con toda certeza[38], la única imagen procesional realizada por José María Aguilar Collados.

José Andrés Antúnez

Natural de Ayamonte[39] (Huelva), José Andrés Antúnez se afincaría tempranamente en Madrid, estableciendo su taller en la calle Luna[40]. Un establecimiento en el que compartiría experiencias y trabajos con algunos discípulos, entre los que se contarían el escultor e imaginero Felipe Torres Villarejo (Quintanar de la Orden, Toledo, 1952).

En la actualidad son muy escasos los datos que han trascendido sobre su persona y labor escultórica. Autor de tallas *neobarrocas* ciertamente impersonales, el catálogo de su obra es uno de los tantos que aún están por determinar, en una puesta en valor de la escultura religiosa contemporánea española.

Junto a la imagen de *San Juan Evangelista* realizada para la Hermandad del Santo Sepulcro de Berja, tenemos constancia de la realización de las imágenes de *Santa Ángela*, el *Resucitado* y una *Virgen Dolorosa* para la iglesia parroquial de santa Ángela, de Ayamonte (Huelva); de la pequeña imagen en marfil de *Nuestra Señora del Rocío* que orna el simpecado de la Hermandad homónima, de Villalba del Alcor (Huelva)[41]; del *Poncio Pilato* (1964) que procesionó antaño, antes de la adquisición del actual grupo escultórico realizado por Antonio Castillo Lastrucci, acompañando al *Ecce Homo* de San Fernando (Cádiz)[42]; y *Nuestra Señora de la Esperanza Macarena* (1982), titular mariana de la Cofradía de la Esperanza de Parla (Madrid) que en 1999 sería restaurada por el imaginero sevillano Juan Antonio Blanco Ramos, cambiándole por completo el rostro a la Virgen[43].

Antonio Barbero Gor[44]

Autor de imágenes procesionales que "son fiel testimonio del perfecto estudio anatómico que las precede y de un magistral don expresionista con el que impregna a sus imágenes de la devoción que desde su fe se extrapola a la gubia"[45], Antonio Barbero Gor (Granada, 1935), se iniciaría en el mundo artístico bajo la tutela de su padre, el también escultor, Benito Barbero Medina. Posteriormente continuaría sus estudios en la Escuela de Arte y Oficios de Granada y, a partir de 1956, en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla[46].

Desde 1961 Antonio Barbero ha compaginado su labor escultórica con la docente, lo que le llevaría, ya en 1990, a formar parte del profesorado del departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes de Granada.

38 Teniendo en cuenta que la figura de Aguilar forma parte de la nómina de escultores contemporáneos cuyo estudio definitivo está aún por realizar, por lo que podemos considerar incompleto aún su catálogo, no podemos descartar taxativamente la posibilidad de la existencia de alguna otra obra procesional realizada por Aguilar. A pesar de esto, y a la luz de las investigaciones que hasta el momento hemos desarrollado, estudios que han puesto de manifiesto no sólo que su obra estuvo principalmente destinada al ornato de iglesias y capillas, donde recibirían culto íntimo y personal, sino que también sus preferencias estéticas estaban alejadas de los cánones que habían de regir la escultura procesional, podemos aventurar que tal vez sea la talla conservada en Berja la única imagen procesional salida de las gubias de José María Aguilar, o fray José María de Madrid. Cuestión aparte serán aquellas imágenes que, realizadas para la decoración de un retablo o capilla, hayan sido utilizadas por cofradías o hermandades como imágenes titulares en sus desfiles procesionales.

39 Erróneamente se ha mantenido en todas las publicaciones en las que se ha citado la imagen realizada por Antúnez para Berja que éste era natural de Almería.

40 MOTA RUBIO, Ángel Luis. «Felipe Torres Villarejo, la humanización del arte en las prodigiosas manos del escultor quintanareño». *Cultura XXI*, 13 (septiembre 2011), p. 10.

41 Datos extraídos de http://www.ayto-villamanrique.es/rocio/elrocio/resena/villalbalcor.htm [Consulta: 12 de febrero de 2012].

42 *Vid.* «La imaginería isleña durante el catolicismo nacional (1936-1975). Castillo Lastrucci y otros imagineros foráneos» [en línea]. http://www.hermandades-de-san-fernando.org/historia_52.html [Consulta: 12 de febrero de 2012].

43 *Vid.* http://esperanzamacarenadeparla.blogspot.com/2010/05/nuestros-sagrados-titulares.html [Consulta: 12 de febrero de 2012].

44 Para una completa reseña biográfica y artística de este imaginero granadino actual *vid.* ARÓSTEGUI MEGÍAS, Antonio y LÓPEZ RUIZ, José, *60 años…*, p. 68; DÍAZ VAQUERO, María Dolores. *Imagineros andaluces…*, pp. 121-125 y 185-186; LÓPEZ MOYA, Rafael.«La Semana…», pp. 243-244; RUBIO HIDALGO, Manuel. «Una alternativa local a la introducción de obras externas». En: FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther (ed.). *Artes y…* (tomo III), pp. 232-234; SANTOS MORENO, María Dolores. «Imagineros granadinos…», pp. 158-159.

45 RUBIO HIDALGO, Manuel. «Una alternativa…», p. 234.

46 SANTOS MORENO, María Dolores. «Imagineros granadinos…», p. 158.

Fig. 13. Antonio Barbero Gor: *Nuestra Señora de la Soledad en el Calvario* (Granada). Imagen tomada de *Gólgota. Boletín de la Federación de Cofradías de Granada*, 19 (2002).

Fig. 15. José Manuel Bonilla Cornejo: *Santísimo Cristo de la Crucifixión* (Málaga).

Fig. 16. José Manuel Bonilla Cornejo: *Santísimo Cristo de la Buena Muerte* (Alcázar de San Juan).

Seguidor de los modelos barrocos de Alonso Cano y Pedro de Mena, Barbero Gor se decantó desde sus inicios, en el taller paterno, por la escultura religiosa. De su producción, desarrollada desde 1972, cuando estableciese taller propio, hemos de destacar tanto las *copias por puntos* que ha realizado de imágenes barrocas, destacándose la del *Santísimo Cristo de la Misericordia* (1975), obra de José de Mora, y la de *Nuestro Padre Jesús del Perdón* (1982), original de Diego de Siloé; como las obras originales realizadas para Granada –*Cristo de la Lanzada* (1985), *Santísimo Cristo Resucitado* (1987), o las imágenes marianas, formalmente emparentadas con la talla conservada en Berja por la corpulencia y doble mentón de todas ellas, de *Nuestra Señora de la Soledad en el Calvario* (1984) [fig. 13], titular de la Pontificia, Real e Ilustre Hermandad del Santo Sepulcro y Nuestra Señora de la Soledad en el Calvario, y la *Virgen de la Alegría* (1992) – y su provincia, donde para Almuñécar y Motril realizase, respectivamente, el *Santísimo Cristo de la Buena Muerte* (1983) y *Nuestro Padre Jesús de la Pasión* (1985).

También ha sido requerido Barbero en otras provincias andaluzas, procesionándose imágenes suyas en la Semana Santa de Torredonjimeno (Jaén) –*María Santísima de las Penas y Mayor Dolor* (1983) y el *Señor del Rescate* (1983)–, Ronda (Málaga) –*Cristo de la Buena Muerte* (1985)– y Almería, provincia para la cual, además de la *Verónica* realizada para la Semana Santa virgitana, ha realizado las imágenes del *Cristo Yacente* (1981) y el *Cristo atado a la columna* (1982) de Albox, el *Cristo Yacente* de Adra (1985) y el *Crucificado de la Expiración* (1993) de Arboleas.

José Manuel Bonilla Cornejo

■ Artista sevillano nacido en 1961, licenciado en Bellas Artes en la especialidad de Escultura por la Universidad de Sevilla[47], la obra de José Manuel Bonilla Cornejo está presente en casi la totalidad de las provincias andaluzas, dando buena muestra de su fecundidad y buen hacer imaginero.

47 GARCÍA ROSELL, Carmen, RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, José María y ROMERO TORRES, José Luis. «El gran núcleo de producción imaginera». En: FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther (ed.), *Artes y…* (tomo II), p. 136.

Autor de bellas imágenes de honda expresión, en las que queda reflejado el drama de la Pasión y asimilada la tradición de los grandes escultores sevillanos del Setecientos, entre las obras salidas de su gubia con destino a las hermandades y cofradías sevillanas recordemos las imágines de *Ntra. Sra. del Amparo* (1999) y el *Santo Cristo Varón de Dolores de la Divina Misericordia* (2003); y los pasos del sevillano *Cristo de la Misión* (1988), nazareno al que acompañan *María Magdalena* (1995), *María Salomé* (1996) y *María la de Cleofás* (1997); o la *Sacra Conversación* ultimada en 2009 para la Hermandad del Sol de Sevilla, recuperación de un misterio de raigambre barroca formado por *Nuestra Señora del Sol* (1989), *San Juan Evangelista* (2008) y la *Magdalena* (2009)[48].

En la Semana Santa onubense se procesionará un misterio ejecutado por el joven escultor sevillano, el de *Nuestro Padre Jesús del Prendimiento* (1989), a cuya imagen titular acompañan, completando la iconografía, *Judas* (1995) y un *Centurión* (1995); y la imagen de *María Santísima de la Estrella* (2001).

Otras imágenes salidas de su taller, procesionadas durante la Semana Santa andaluza, serán las del malagueño *Santísimo Cristo de la Crucifixión* (1993) [fig. 15] y el *Santísimo Cristo de la Buena Muerte* (1994) [fig. 16] de la hermandad de "Los Estudiantes" de Alcázar de San Juan (Sevilla), dos crucificados en los que Bonilla Cornejo ensayará ya algunas de las soluciones plásticas presentes en el realizado para Berja; *Nuestro Padre Jesús en la Oración del Huerto* (1995), imagen procesionada en Tarifa (Cádiz); *Nuestro Padre Jesús de la Amargura* (1998), tallado para la Tradicional Hermandad de Ntra. Sra. de los Dolores, de Vélez-Rubio (Almería); o el *Santo entierro* realizado para la población de Las Cabezas de San Juan (Sevilla), impresionante conjunto protagonizado por *Cristo yacente* (1989-1991), al que acompañan las imágenes de *María Magdalena*, *María Salomé*, *María la de Cleofás*, *Nicodemo* y *José de Arimatea*, todas realizadas entre 1993 y 1994. Para Ceuta realizaría, por encargo del Consejo de Hermandades, una talla de *Jesús Resucitado* (2003-2004).

Junto a su labor imaginera, hemos de destacar también el incansable trabajo que como restaurador de imágenes sagradas ha realizado Bonilla Cornejo a lo largo de su joven carrera. Destacar entre sus actuaciones conservacionistas la restauración de las imágenes de *Nuestra Señora de la Soledad*, de Guadix (Granada); *María Santísima de la Misericordia Coronada*, titular de la cofradía granadina de "Los Favores"; o las imágenes de *Nuestra Señora de los Dolores* y *Nuestra Señora del Primer Dolor*, pertenecientes a la Hermandad anteriormente citada de Vélez-Rubio (Almería).

Ángel Rengell

Artista sevillano nacido en 1969, Ángel Rengell López comenzaría su formación artística a los quince años en la Escuela de Artes y Oficios de Sevilla, unas aulas que posteriormente cambiaría por las de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad hispalense, donde se licenciaría. Con tan sólo dieciocho años comenzaría el joven artista a alternar sus estudios académicos con el ejercicio profesional de la escultura, atendiendo a los encargos que recibía desde el taller que instalaría en la calle Imperial.

Desde sus inicios artísticos Rengell dedicará sus esfuerzos tanto a la escultura como a la pintura –con especial atención en esta faceta al retrato y al desnudo–. Este desdoblamiento de su actividad artística profesional le ha llevado a desarrollar una interesante actividad expositiva, iniciada en 1995, y a vivir alejado de su Sevilla natal, pasando largas temporadas en Italia, Francia y Alemania, hasta afincarse en Londres, donde actualmente vive y trabaja junto a su esposa, la también artista, Luccia Lignan (Córdoba, 1980).

El contacto de Rengell con la escultura religiosa será temprano y notablemente productivo, por lo que la producción imaginera de este artista, "apasionado de la escultura polícroma"[49], está repartida por buena parte de la geografía española, encontrándose obras suyas, realizadas siempre por encargo, en Andalucía; Madrid, donde se procesionan las tallas que realizase en 1996 para la Hermandad de Ntro. Padre Jesús de la Salud y María Santísima de las Angustias [fig. 17]; y Barcelona.

De las tallas conservadas en nuestra Comunidad Autónoma se destacan, además de las tres imágenes realizadas para Berja, la *Virgen de la Soledad* (1985) de Chipiona (Cádiz); la imagen de *María Magdalena* (1992) que, sobre la imagen de *María Santísima del Calvario en su Mayor Dolor* realizada en 1938 por Víctor González Gil[50], retallase para la ciudad de Jódar (Jaén); el *Cristo de la Bondad* (1996) [fig. 18], titular de la Ilustre y Fervorosa Hermandad Sacramental del Stmo. Cristo de la Bondad, Ntra. Sra. del Carmen y San Leandro de Sevilla; el *Cristo de los*

48 *Vid.* «José Manuel Bonilla Cornejo: "Tiziano o Rubens plasmaron Magdalenas pelirrojas"». *ABC* [Sevilla], 1 de marzo de 2009, p. 38; y CARRASCO, Francisco. «La Sacra Conversación del Sábado Santo». *ABC* [Sevilla], 8 de marzo de 2009, p. 33.

49 Así se definía el propio artista en la entrevista telefónica concedida en noviembre de 2009.

50 ALCALÁ MORENO, Ildefonso. *Historia de la Real Cofradía del Santísimo Cristo de la Expiración y María Santísima del Calvario en su Mayor Dolor de la ciudad de Jódar (Jaén)*. Jódar (Jaén): Real Cofradía del Santísimo Cristo de la Expiración y María Santísima del Calvario en su Mayor Dolor, 2005, p. 62.

Fig. 17. Ángel Rengell: *Nuestro Padre Jesús de la Salud* (Madrid). Imagen tomada de http://www.hermandadlosgitanosmadrid.es.

Fig. 18. Ángel Rengell: *Cristo de la Bondad* (Sevilla). Fotografía: Ángel Rengell.

Remedios (1997), nazareno realizado para Moguer (Huelva); *María Santísima de la Quinta Angustia* (2002), procesionada en Almonte (Huelva); y el *Stmo. Cristo de las Tres Caídas* (2002), talla venerada en Torredonjimeno (Jaén).

Entre las imágenes realizadas por encargo de jóvenes hermandades y cofradías barcelonesas destacan la imagen de la *Virgen de los Dolores* (2008) realizada para la Semana Santa del Prat; y el *Cristo de la Salud* (2006), titular procesionado en Sant Vicenç dels Horts.

Paralela a su actividad escultórica ha desarrollado Rengell una dilatada carrera como restaurador de imágenes procesionales, destacándose entre sus actuaciones las llevadas a cabo entre 1992 y 1997 en Moguer (Huelva) –*Nuestra Señora de los Dolores* y *Nuestro Padre Jesús de la Victoria*–; Huelva –*María Santísima del Amor*–; Cádiz, donde restauraría la imagen de *Nuestro Padre Jesús de la Humildad*; y Sevilla, donde devolvería su aspecto original a la *Virgen del Rocío* titular de la Hermandad de la Redención.

Luis Sergio Torres Romero

Joven imaginero, Luis Sergio Torres Romero (Puente Genil, Córdoba, 1977) ingresaba en la Escuela de Artes y Oficios Artísticos de Córdoba en 1996, donde, cuatro años después, obtenía el título de Técnico Superior de Escultura. A partir de 1997 comenzaría a ejercer profesionalmente la imaginería realizando *Dolorosas* y *Nazarenos* de terracota, piezas de tamaño académico conservadas en colecciones particulares cordobesas en las que aún se encontraba el imaginero bastante alejado de su particular estilo.

Hasta el año 2000 no realizaría el pontanés su primera obra procesional: *María Magdalena* [fig. 19], una imagen de exacerbado barroquismo, característica común de sus primeras producciones, que realizaría para su ciudad natal. Tras esta primera obra de interés, entre 2001 y 2004 continuaría su labor imaginera realizando para el pueblo cordobés de La Rambla las imágenes del *Ángel confortador* (2001) que acompaña a Jesús en el misterio de la Oración en el Huerto, *María Santísima del Desconsuelo* (2004) y *San Juan Evangelista* (2004).

En 2003, tras cuatro años de trabajo[51], entregaba el imaginero cordobés una de las piezas más conseguidas, junto al *Cristo de la Misericordia* (2005-2007) de Berja, de su joven carrera artística: el *Santo Cristo de la Clemencia* [fig. 20]. Un crucificado, titular de la Real Agrupación de Penitentes del Santo Cristo de la Agonía de Palma de Mallorca, en el que se observan claras influencias y débitos de la estética del maestro sevillano Luis Álvarez Duarte (Sevilla, 1949).

51 RODRÍGUEZ, A. L. «El Cristo de Sergio Torres será titular de una cofradía balear». *Diario Córdoba*, 18 de marzo de 2003.

Al margen de las citadas, otras imágenes de la producción de este joven imaginero, y su taller-empresa "Siglo Barroco", se procesionan en Cabra (Córdoba); Herrera (Sevilla); Baza (Granada); Guadix (Granada); Santa Cruz de Tenerife; Madrid; Entre Ríos (Badajoz) o Salamanca.

ICONOGRAFÍAS CRISTÍFERAS. DIOS HECHO HOMBRE[52]

■ "Mirad, vamos a Jerusalén, y el hijo del hombre será entregado a los sumos sacerdotes y a los maestros de la ley; lo condenarán a muerte, lo entregarán a los paganos, se burlarán de él, lo azotarán y lo crucificarán, pero al tercer día resucitará" (Mt. 20, 18-19).

Entrada Triunfal de Nuestro Padre Jesús en Jerusalén

■ Único paso de misterio procesionado actualmente durante la Semana Santa virgitana, la *Entrada Triunfal de Nuestro Padre Jesús en Jerusalén* [fig. 21] fue adquirida en 1960 en Zaragoza[53] por un grupo de feligreses de la parroquia de san Isidro Labrador. Si bien desde su llegada a Alcaudique la *Borriquita* –como popularmente es conocido este misterio en Andalucía– realizaría estación de penitencia en la jornada del Domingo de Ramos hasta 1964, gracias al esfuerzo conjunto de don Francisco Callejón Perales, don Juan Callejón Gallardo, don José Bonilla Moreno y don Andrés Castillo[54], este paso no volvía a procesionar desde este último año –tal vez como consecuencia directa de la inexistencia de una hermandad que le diese culto como titular– hasta la Semana de Pasión de 1991, cuando se fundaba, con el objetivo de recuperar una tradición cofrade arraigada desde antiguo en nuestra población[55], la actual cofradía.

Obra en serie salida de los talleres de "El Arte Cristiano" de Olot (Gerona)[56], este misterio [fig. 22], igual al proce-

Fig. 19. Luis Sergio Torres Romero: *María Magdalena* (Puente Genil). Imagen tomada de http://latrabajadera.mforos.com.

Fig. 20. Luis Sergio Torres Romero: *Santo Cristo de la Clemencia* (Mallorca). Imagen tomada de http://latrabajadera.mforos.com.

Fig. 21. El misterio de la *Entrada Triunfal de Nuestro Padre Jesús en Jerusalén* durante su estación de penitencia de 2011. Fotografía: Durba Fotógrafos.

52 Seguimos para el estudio de las imágenes cristíferas el relato de los evangelios, ajustándonos así al orden cronológico y no al de "salida" de cada una de las imágenes.

53 *Vid. Semana Santa Berja 1997*, Almería, 1997, p. 14; y *Semana Santa 2002 Berja*, Almería, 2002, s.p.

54 RUIZ, Javier. «La Cofradía de la Burriquita vuelve a salir en procesión tras 27 años de ausencia en Alcaudique». *La Voz de Almería*, 24 de marzo de 1991, p. 38.

55 Ya en 1623 existe constancia documental de la procesión del Domingo de Ramos en Berja, *vid.* SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano. «La Semana Santa de Berja en el siglo XVII». *Jueves Santo (Boletín oficial de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y Nuestra Señora de los Dolores de Berja)*. Adra, 1991, s.p.

56 En 1880 Josep Berga i Boix, Joaquim Vayreda y Valentí Carrera fundan la empresa "El Arte Cristiano", firma dedicada a la creación en serie de imágenes religiosas y complementos, como capillas y altares. Para "El Arte Cristiano" trabajarían durante los primeros años, a petición expresa del taller, escultores catalanes de primera fila como Miquel Blay, Josep Llimona o Venanci Vallmitjana. Aunque gracias a la calidad de las imágenes realizadas la empresa ganaría numerosos premios en exposiciones universales durante los últimos años del siglo XIX, la época dorada para la empresa olotense comenzaría tras la finalización de la Guerra Civil española (1939), momento que se dilataría hasta la década de los sesenta, *vid.* BRUFAU, Eduard. «La otra…» y REYERO, Carlos y FREIXA, Mireia. *Pintura y escultura en España, 1800-1910*. Madrid: Cátedra, 1995, pp. 390-391.

Fig. 22. La *Entrada Triunfal de Nuestro Padre Jesús en Jerusalén* en su capilla de la iglesia de Alcaudique. Fotografía: J. M. Martín Robles.

Fig. 23. *Jesús sobre la burra*, según el modelado de Jaume Martrus i Riera. Fotografía: J. M. Martín Robles.

Fig. 24. *La Borriquita* en la Plaza de la Constitución, durante la Semana Santa de 2011. Fotografía: Vicente Ruiz Real.

sionado en otras provincias andaluzas[57], está compuesto por seis figuras realizadas según los modelos originales modelados en barro por los escultores[58] Jaume Martrus i Riera[59] (Manresa, 1889 – Barcelona, 1966), quien llevaría a cabo entre 1925 y 1929 la imagen de *Jesús sobre la burra* [fig. 23]; y Joaquim Claret i Vallès[60] (Camprodom, 1879 – Olot, 1964), autor de la figuras secundarias que forman este misterio: la mujer con el infante, el niño y la niña. Obras ejecutadas entre 1940 y 1944.

Imágenes de tamaño natural realizadas en cartón-madera, todas las figuras de este conjunto están policromadas al óleo en vivos colores, siguiendo las prácticas artesanales que han diferenciado históricamente a este taller del resto de los ubicados en la ciudad gerundense, y presentan, a excepción de la burra, ojos de cristal que conceden a las mismas naturalismo y viveza. Tanto en el manto que cubre la montura de Jesús, como en la parte inferior del que viste el niño que le ofrece flores se puede observar el sello corporativo de "El Arte Cristiano", con la cruz ensanchada que lo caracteriza.

Siguiendo el diseño original del modelo olotino, disposición en la que se procesiona este misterio en Berja, la figura de *Jesús sobre la burra* se sitúa en el eje central de la composición. Alrededor de aquélla se disponen, dirigiendo la mirada del espectador con sus actitudes y ademanes hacia la figura del Mesías, el resto de imágenes que componen el misterio [fig. 24].

57 El fenómeno de restauración de imágenes desaparecidas y el renovado fenómeno cofradiero que tendría lugar tras el final de la Guerra Civil española, unido a la carestía económica de la época y el bajo coste de las piezas salidas de los "talleres de santos" de Olot, llevaría a numerosas hermandades a recurrir a esta industria para la recuperación de sus misterios procesionales. Aunque fueron numerosas las cofradías andaluzas que, teniendo como titular a *Jesús en su entrada triunfal en Jerusalén*, recurrieron al modelo salido de los talleres "El Arte Cristiano", hoy tan sólo se procesionan los misterios completos, al igual que en Berja, en Bollullos Par del Condado (Huelva), Puente Genil (Córdoba), Puertollano (Córdoba), donde se procesionan las imágenes vestidas, y Martos (Jaén).

58 Datos proporcionados por la propia empresa olotina, "El Arte Cristiano", tras la oportuna consulta tramitada en octubre de 2009.

59 Artista formado en la Escuela de Artes y Oficios de Manresa y en la Escuela de la Lonja, en Barcelona, tras su paso por París se afincaría en Olot entre 1925 y 1929. Caricaturista, dibujante, ilustrador y diseñador de joyería, Martrus i Riera frecuentó con asiduidad el *Círculo Artístico de San Luis*, importante reunión de artistas modernistas catalanes, afines a la estética simbolista y con una profunda conciencia religiosa, a la que pertenecerían, entro otros, los hermanos Llimona, Gaudí o Puig i Cadafalch.

60 Discípulo de Josep Berga i Boix, en Olot, y de la escuela de Lonja, en Barcelona, hacia 1890 se trasladaría a París, donde se convirtió en escultor y ayudante de Maillol. Entre marzo de 1940 y noviembre de 1944 Claret i Vallès formaría parte de la plantilla de escultores fijos de "El Arte Cristiano".

Fig. 26. Detalle de la mujer hebrea y su hijo. Fotografía: J. M. Martín Robles.

Fig. 27. Imagen de la niña que acompaña a *Nuestro Padre Jesús*. Fotografía: J. M. Martín Robles.

Fig. 25. Detalle de *Nuestro Padre Jesús*. Fotografía: J. M. Martín Robles.

Bella imagen de serenidad clásica, Jesús aparece subido a lomos de una borriquilla[61] de color grisáceo cuya fisonomía aparece parcialmente cubierta con un manto ocre con rayas verdes. El animal es representado en actitud itinerante, por lo que adelanta sus patas izquierdas, quedando levantada la delantera. Sentado de costado –siguiendo el modelo oriental[62]–, para adaptarse a la montura la pierna derecha de Jesús queda flexionada y dispuesta a diferente altura de la izquierda, provocando el plegado de su túnica.

Cristo, en actitud de bendición, eleva su mano diestra, mientras en su izquierda porta una palma[63], símbolo de su victoria sobre la Muerte y prefiguración de su Resurrección[64].

La larga cabellera ondulada de Jesús, peinada al modo hebraico, lo que permite que su frente quede totalmente despejada, cae sobre sus hombros y enmarca el rostro [fig. 25]. Su barba, bífida y poco poblada, cubre en parte el labio superior de su expresiva boca, que queda entreabierta permitiéndonos observar la blanca dentadura de Jesús. En sus ojos, grandes y profundos, subrayados por arqueadas cejas perfiladas y pómulos prominentes se observa, al mismo tiempo, la serenidad mayestática de Cristo y cierto halo de tristeza, reforzado éste por la forma de su boca: conocedor de cuál había de ser su destino inmediato, en la mirada perdida de Jesús queda resumido su Triunfo, por el que será aclamado por el pueblo, y su Pasión, momento en que será abandonado por aquellos que fuesen sus discípulos.

Sobre su cabeza luce Jesús tres potencias doradas de diseño geométrico, símbolo de divinidad.

61 Dado que el caballo representaría la soberbia y el asno la humildad, Cristo hizo su entrada triunfal en Jerusalén sobre una burra, como señalase Santiago de la Vorágine, "para proclamar a través de esta circunstancia que Él no reside en los corazones soberbios, sino en los mansos y humildes", *vid.* VORÁGINE, Santiago de la. *La Leyenda Dorada* (tomo II). Madrid: Alianza, 1987, p. 947.

62 L. Réau señala que, "en Oriente, Cristo está sentado *de costado* sobre su montura, como sobre un trono; por el contrario, en el arte de Occidente, inspirado en los modelos griegos, Jesús que aparece con mayor frecuencia con la cabeza desnuda que coronado, está montado *a horcajadas*, y casi toca el suelo con los pies colgantes", *vid.* RÉAU, Louis. *Iconografía del Arte Cristiano. Iconografía de la Biblia - Nuevo Testamento* (tomo I, volumen 2). Barcelona: El Serbal, 1998, p. 414.

63 Originalmente la imagen de Jesús portaba una pequeña palma verde del mismo material que la escultura, tal como queda expuesta al culto en su capilla. Durante la estación de penitencia, en la mañana del Domingo de Ramos, Jesús porta una palma natural, elemento que concede a la imagen un mayor dinamismo.

64 *Vid.* DUCHET-SUCHAUX, Gaston y PASTOREAU, Michel. *La Biblia y los Santos. Guía Iconográfica*. Madrid: Alianza, 1996, p. 303.

Alejado aún del drama de la Pasión, lo que permite al escultor evitar la ropa morada y cualquier signo cruento, Jesús viste ancha túnica larga blanca, bajo la cual aparecen sus pies descalzos, ceñida a su cintura por estrecho cíngulo. Sobre la nívea vestidura, cayendo sobre su hombro derecho y recogido en su antebrazo izquierdo, se dispone un manto púrpura que deja al descubierto casi toda la espalda de Cristo y cubre parte de la montura.

En paralelo a la imagen de Cristo, según el diseño original del conjunto y sin perjudicar la visión de aquél, se sitúa una mujer hebrea que sostiene en su regazo a un infante, ambos en actitud de salutación y ofrecimiento [fig. 26]. Vestida con túnica celeste, la mujer se arrodilla ante Jesús. Su pierna derecha queda flexionada para que ésta sirva de firme apoyo al pequeño que sujeta con su mano izquierda, mientras levanta su diestra para ofrecer al Salvador una rama de olivo, símbolo de la paz que la fémina tan sólo porta durante su estación penitencial. Mientras la mujer, sonriente, dirige su dulce mirada a Jesús, el infante, de rubia cabellera y vestido con nívea túnica ornada con ramilletes de flores, alza sus brazos hacia Cristo en actitud alegre y confiada.

Por delante de la figura sedente de Jesús se ubican las otras dos que completan el coro popular que le acompañaría y aclamaría como Rey: a la derecha, una niña; a la izquierda, un joven varón. La pequeña fémina, de pelo largo ondulado y vestida con túnica larga azul ceñida con cíngulo rojo anudado en su costado diestro, extiende sobre el suelo su manto [fig. 27]. El niño, de rubia cabellera rizada, vestido con túnica corta marrón decorada con rayas verticales dobles y tocado con largo manto blanco anudado por broncíneo broche a la altura de su pecho, ofrece un ramillete de rosas a Cristo [fig. 28]. Ambos, con actitud alegre y de reverencia, alzan sus miradas ensimismadas hacia la figura divina.

Desde la estación de penitencia del año 2004, con el objetivo de conceder mayor dinamismo al paso, y como complemento a la lectura iconográfica del misterio, tras el conjunto escultórico aparece una palmera [fig. 29].

Representación de la entrada mesiánica de Jesús en la Ciudad Santa acompañado por el pueblo hebreo que lo aclama, en este conjunto quedan resumidos los evangelios canónicos de Marcos (11, 7-10), Lucas (19, 35-38) y Juan (12, 13-14), relatos que coinciden todos en la montura de Jesús, un pollino sobre el que los discípulos de Cristo dispusieron sus mantos[65], y las alabanzas que el pueblo le dirigiría a su paso, "¡Hosanna, bendito el que viene en nombre del Señor!".

Fig. 28. Detalle del joven que ofrece rosas a *Nuestro Padre Jesús*. Fotografía: J. M. Martín Robles.

Fig. 29. La *Entrada Triunfal de Nuestro Padre Jesús en Jerusalén* ante la fachada del Ayuntamiento. Fotografía: Vicente Ruiz Real.

65 Mateo también hace referencia a la Entrada triunfal en Jerusalén, pero éste señala que los discípulos llevaron a Jesús una borriquilla y un pollino (Mt 21, 6-7). Como señala Louis Réau, Mateo "interpreta literalmente una profecía mal comprendida de Zacarías", *vid.* RÉAU, Louis. *Iconografía…*, p. 413, aquella en la que señalaría el profeta que, "Salta de júbilo, hija de Sión; alégrate, hija de Jerusalén, porque tu rey viene a ti: justo y victorioso, humilde y montado en un asno, joven cría de una asna" (Zac 9, 9).

Fig. 30. *Nuestro Padre Jesús Cautivo de Medinaceli* durante la Estación de Penitencia del año 2009. Fotografía: Antonio Campos Reyes.

Fig. 31. Detalle de *Nuestro Padre Jesús Cautivo de Medinaceli*, obra del imaginero sevillano Ángel Rengell. Fotografía: Durba Fotógrafos.

Fig. 32. Detalle de las manos de *Nuestro Padre Jesús Cautivo de Medinaceli*. Fotografía: J. M. Martín Robles.

Nuestro Padre Jesús Cautivo de Medinaceli

Iconografía de profundo arraigo popular en España, desde que en el siglo XVII la Orden Trinitaria difundiese su devoción[66], la imagen de *Nuestro Padre Jesús Cautivo de Medinaceli* [fig. 30], titular de la Cofradía Sacramental de Ntro. Padre Jesús Cautivo de Medinaceli y María Santísima de las Mercedes con sede canónica en el templo parroquial de san Roque, fue encargada por la Junta de Gobierno de aquélla, al igual que su titular mariana, al escultor sevillano Ángel Rengell[67] el diecinueve de noviembre de 1994. Dos años después, el treinta y uno de agosto de 1996, tenía lugar la bendición de la imagen cristífera[68], un *Cautivo* que en la Semana Santa de 1997 acompañaba por vez primera a *María Santísima de las Mercedes* en el Vía Crucis organizado por la cofradía en la noche del Martes Santo[69].

Imagen de vestir de la que tan sólo han sido talladas y policromadas aquellas partes de la hercúlea fisonomía de Jesús que quedan al descubierto –cuello, cabeza, manos, tobillos y pies–, quedando el resto de su anatomía tan sólo devastada y tratada para evitar el posible ataque de xilófagos, la talla del *Cautivo* virgitano está realizada en madera de cedro policromada al óleo.

Representación de tamaño natural, este Cristo presenta una vigorosa anatomía exagerada por el imaginero, en extremo, en manos y pies. Partes de la talla cuyo tamaño excederá el canon de la figura, recurso puesto en práctica por el escultor sevillano con el objetivo de destacar el dramatismo de la propia iconografía [fig. 31].

Visualmente relacionada con la singular producción cristífera de Rengell, en la potente testa divina de la imagen virgitana hallará el espectador recuerdos evidentes del *Cristo de la Bondad* que aquél tallase para la Hermandad

66 *Vid.* SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano. «Historia de la devoción a Jesús de Medinaceli». En: *Semana Santa Berja 2005*. Almería: Gráficas Úbeda, 2005, pp. 18-21.

67 *Semana Santa*… (1995), p. 31.

68 *Semana Santa*… (1997), p. 15.

69 LA VOZ. «Jesús de Medinaceli y la Virgen de la Merced procesionan hoy por las calles de la localidad». *La Voz de Almería*, 25 de marzo de 1997, p. 15.

Fig. 33. Detalle de la potente testa con voluminosa corona de *Nuestro Padre Jesús Cautivo de Medinaceli*. Fotografía: J. M. Martín Robles.

Fig. 34. *Nuestro Padre Jesús Cautivo de Medinaceli* en la carrera oficial, durante la Semana Santa de 2011. Fotografía: Vicente Ruiz Real.

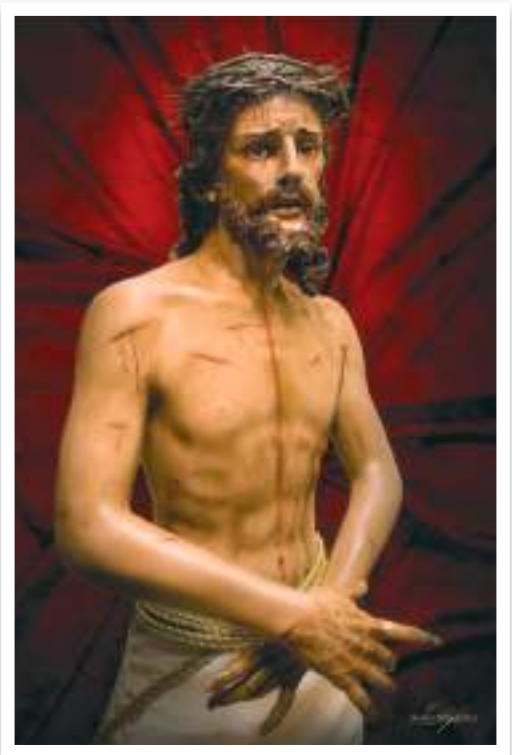


Fig. 35. *Cristo de la Misericordia*, obra del imaginero pontanés Torres Romero. Fotografía: Durba Fotógrafos.

sevillana de san Leandro en 1996 [fig. 18]. El tratamiento concedido en ambos casos a la corta y abigarrada melena, que cae ligeramente sobre la espalda de Jesús sin tocar sus hombros; el barroco tallado de la barba bífida; el acusado perfil de la nariz; la forma de enarcar las cejas y los ojos entornados de ambas imágenes, reflejo del abandono y la soledad de Cristo; o la potente corona de espinas que lucen ambas ponen en evidencia, a pesar del mayor cuidado puesto por el escultor en la talla hispalense y de las diferencias iconográficas evidentes, la ejecución a un mismo tiempo de las dos imágenes.

En pie y maniatado [fig. 32], Jesús adelanta su pierna izquierda, ostensiblemente separada de la derecha, en actitud de avanzar. Erguido, dando muestras de su fortaleza física, tan sólo en su potente cabeza, ligeramente ladeada hacia la izquierda, observamos rastros del castigo infringido y de sus sufrimientos: los moratones en su rostro, la sangre que recorre su frente y los sutiles regueros sanguinolentos que recorren su vigoroso cuello. Tocado con voluminosa corona de espinas de corte realista, tallada independiente del bloque craneano, en el rostro amoratado de este Hombre preso de tez morena queda resumido el abatimiento de Cristo: ojos de cristal enrojecidos, vidriosos y ligeramente entornados, acentuando el dramatismo del momento; mirada baja, perdida en la incertidumbre de un futuro conocido; entrecejo fruncido y finos labios sonrojados de gesto torcido [fig. 33].

Sobre la túnica morada que viste *Jesús Cautivo*, ceñida a su cintura por dorado cíngulo de pasamanería y bajo la cual se adivina blanca camisa con encajes en cuello y mangas, se destacan tanto el blanco escapulario trinitario[70], que conecta a la imagen virgitana con la tradición iconográfica, como sus potentes y expresivas manos de largas falanges tensionadas, cruzadas y atadas con delicado cordón de hilo de oro. De su cuello cuelga áureo dogal. Bajo su túnica, corta, quedan al descubierto sus pies descalzos. Miembros que, al igual que las manos, muestran un cuidado estudio anatómico y una perfecta traslación a la madera de la tensión muscular del cuerpo del Redendor.

Como signo de realeza y divinidad, durante su estación penitencial *Nuestro Padre Jesús Cautivo de Medinaceli* luce potencias labradas por el orfebre sevillano Manuel de los Ríos[71].

Interpretación contemporánea de la popular imagen del madrileño *Cristo de Medinaceli*, esta imagen de Jesús maniatado y meditabundo, en la que queda manifiesta su soledad tras ser apresado en Getsemaní, injuriado por sus captores y abandonado por sus discípulos, resume la lectura de los evangelios de Mateo (Mt 26, 56) y Marcos (Mc 14, 50) [fig. 34].

70 Bordado en relieve, este escapulario presenta tanto una orla decorativa dorada, como la cruz griega, con los brazos en rojo y azul, que identifica a la Orden Trinitaria.

71 *Semana Santa Berja 1998*. Almería: Gráficas Úbeda, 1998, p. 20. Para saber más sobre el insigne orfebre sevillano nacido en 1941, *vid.* FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther. *Los artífices de la Semana Santa andaluza: el ornato tradicional*. Sevilla: Ayuntamiento, 1998, p. 55.

Cristo de la Misericordia

En el año 2005, los miembros de la Asociación Cultural Dieciocho de Diciembre de Berja encargaban al imaginero Luis Sergio Torres Romero la realización de una talla de Jesús que, junto a otros cuatro personajes secundarios (dos romanos, un sayón y un sanedrita) habrían de conformar la representación iconográfica del momento en que Cristo, tras ser azotado y coronado de espinas, sería llevado nuevamente a casa de Pilatos para ser presentado ante el pueblo.

En 2007 la imagen del *Cristo de la Misericordia* [fig. 35], donada a la Pre-Hermandad y Cofradía de Nazarenos del Stmo. Cristo de la Misericordia y María Stma. de la Victoria, era finalizada y trasladada a Berja para ser temporalmente expuesta en la iglesia de La Anunciación para deleite de propios y extraños, que comprobaban cómo al Patrimonio artístico de nuestra Semana Santa se incorporaba una nueva imagen *neobarroca* de gran belleza e interés.

Talla en madera policromada en semibrillo, Cristo se presenta erguido en disposición de iniciar el paso, por lo que su pierna izquierda queda adelantada mientras que la diestra, retrasada, se flexiona levemente quedando separado su talón del suelo. Sus brazos adelantados respecto al tronco y sus manos cruzadas, casi sobrepuestas aunque sin tocarse, en una disposición cuyo referente lo hallamos en la representación sevillana de *Jesús de la Presentación*, contrarrestan el firme movimiento de su pierna derecha y conceden a la imagen un elegante dinamismo.

Figura de tamaño algo superior al natural (182 centímetros de altura), la imagen del *Cristo de la Misericordia* se halla anatomizada y encarnada por completo. Nos presenta así el imaginero, tras completo estudio anatómico cuyo referente inmediato será el *Crucificado* que Torres Romero realizase entre 1999 y 2003 para Mallorca, un cuerpo de serena belleza clásica en la que queda manifiesto el abatimiento de Jesús y su total resignación.

Imagen de un hombre castigado hasta la extenuación, en las carnaciones morenas de este Cristo se observan los resultados de su flagelación, ostensibles en brazos, piernas, pecho y espalda. Tampoco faltan en el rostro cristífero, enmarcado por bella cabellera larga de caprichoso tallado barroco y rizada barba bífida, rastros del castigo del látigo, como puede verse en sus pómulos rasgados y sangrantes.

También en su rostro afligido queda resumido el tiempo pasado entre sus inmisericordes custodios. Ligeramente ladeada hacia su costado derecho, la cabeza del *Cristo de la Misericordia* resume al mismo tiempo los escarnios

Fig. 36. Detalle del rostro del *Cristo de la Misericordia*. Fotografía: Vicente Ruiz Real.

infringidos y la compasión de Jesús para con sus verdugos. Sufrimiento, soledad, desconsuelo y magnificencia divina que el imaginero ha sabido transmitir al rostro, enjuto y moreno, de este Dios-Hombre a través de sus enrojecidos ojos de cristal, de honda expresión; su mirada perdida, acentuada por las largas pestañas naturales que luce en su párpado superior; su boca de finos labios sonrosados entreabierta, dejando ver sus blancos dientes superiores tallados con detalle; el enarcado de sus delicadas cejas y su ceño fruncido; y los evidentes vestigios de su Pasión que, en forma de regueros de sangre, resbalan por su efigie desde su frente, donde las espinas de su corona han provocado heridas de las que brotan rastros sanguíneos que cruzan sus cuencas oculares.

Acentúa la expresividad de la talla la corona de espinas, independiente del bloque craneano, que proclama el estilo del reinado de Cristo. Una corona natural en la que se destacan sobremanera, concediéndoles gran dramatismo, numerosas espinas, finas y punzantes [fig. 36].

Imagen de vestir cubierta por clámide púrpura[72] caída hasta su cintura [fig. 37] que deja al descubierto parte de la fisonomía del omnipotente reo, la imagen de procesado se potenciará con el áureo dogal que cuelga de su cuello y la soga de hilo de oro por el que quedará maniatado y estrechamente vinculado al romano que, custodiándolo, antecederá a la imagen de Cristo cuando el misterio se complete.

Imagen en la que quedaran resumidos los escarnios y burlas a los que sería sometido Jesús en casa de Pilatos, responde este *Cristo de la Misericordia* al modelo iconográfico del *Ecce Homo*; figuración de Jesús maniatado, solo y meditabundo, abandonado por sus discípulos y expuesto a los caprichos de sus verdugos, que toma su

72 "Lo desnudaron, le vistieron una túnica de púrpura, trenzaron una corona de espinas y se la pusieron en la cabeza, y una caña en su mano derecha; y, arrodillándose delante, se burlaban de él, diciendo: «¡Salve, el rey de los judíos!»" (Mt 27, 28-29).

Fig. 37. *Cristo de la Misericordia* en su capilla. Fotografía: Pre-Hermandad y Cofradía de Nazarenos del Stmo. Cristo de la Misericordia y María Stma. de la Victoria.

Fig. 38. *Cristo de la Misericordia* durante su proceso de tallado. Fotografía cedida por su Hermandad.

acepción del Evangelio de Juan: "Jesús salió fuera, llevando la corona de espinas y el manto de púrpura. Pilato les dijo: «¡Aquí tenéis al hombre!»" (Jn 19, 5) [fig. 38].

Una vez se termine totalmente el paso de misterio este representará el momento en que Jesús, tras la flagelación (Mt 27, 26; Jn 19, 1) –a la que hará explícita referencia la columna que ocupará la parte trasera del conjunto escultórico– y coronación de espinas (Mt 27, 29; Mc 15, 16-17; Jn 19, 2), abandona, maniatado y custodiado por la guardia romana, el patio en el que se le infringirían los tormentos del látigo al tiempo que sería objeto de numerosas afrentas por parte de sus captores. Un lugar que dejaría atrás para ser llevado de nuevo ante Pilatos y someterse al juicio popular que, definitivamente, lo condenaría a morir en la Cruz.

Nuestro Padre Jesús Nazareno

Advocación con fuerte arraigo popular en Berja, documentada en la parroquia de san Juan Bautista de Benejí desde mediados del siglo XVII y en la de La Anunciación en los primeros años del XVIII[73], la figura de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* [fig. 39] fue, tras la imagen de *Nuestra Señora de Gádor*, una de las primeras iconografías que se recuperarían en nuestra ciudad durante la posguerra gracias a la desinteresada acción de don Miguel Navarrete Megía quien, en 1941, costeaba y donaba a la iglesia parroquial virgitana la imagen *nazarena* que aquel año realizaba el imaginero granadino Eduardo Espinosa Cuadros[74]. Una talla que en la Semana Santa de 1941, o en la de 1942, realizaba por primera vez estación de penitencia, organizada entonces por la propia parroquia[75].

Tal como queda constancia en los documentos gráficos[76] conservados de la procesión de 1946, ofrecía el *Nazareno* originalmente una apariencia mucho más austera que en la actualidad. Así la túnica que cubría el cuerpo

73 *Vid.* SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano. «El Dulce Nombre de Jesús Nazareno de Berja». En: *Semana Santa Berja 1999*. Almería: Gráficas Úbeda, 1999, pp. 30-33.

74 Los datos históricos que aquí quedan expuestos son apresurado resumen de las investigaciones que en su día expusiesen en sendas reuniones científicas Francisco Benavides y Antonio Campos. *Vid.* BENAVIDES VÁZQUEZ, Francisco. «Entre el Arte y la religiosidad popular: Eduardo Espinosa Cuadros». En: SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano y RUIZ FERNÁNDEZ, José (coords.). *Actas de…*, p. 289 y CAMPOS REYES, Antonio. «La venerada…», pp. 754-755. También recogemos aquí lo expuesto en la página oficial de la cofradía virgitana: http://www.nazarenoberja.com [Consulta: 12 de febrero de 2012].

75 Señala José Ruiz, refiriéndose a las imágenes del *Nazareno* y la *Virgen de los Dolores*, que, "es probable, pues, que a partir de los años 1941 o 1942, si bien no existían las Hermandades y Cofradías actuales al no estar constituidas, ya procesionaran ambas imágenes al llegar la Semana Santa", *vid.* RUIZ FERNÁNDEZ, José. *Berja durante la época de Franco (1939-1975)*. Almería: Arráez, 2003, p. 176.

doblegado de Jesús carecía entonces de bordados; no portaba en su divina testa potencias, aunque sí corona de espinas natural; y su cruz, en lugar de las doradas cantoneras que actualmente luce, era rematada en sus cuatro extremos por bolas de cuidada labor y doradas sobrepuestas al madero.

Con el paso de los años, gracias a los considerable recursos económicos y donaciones[77] con los que la Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno y Ntra. Sra. de los Dolores contará desde su refundación en 1958, se producirán algunos cambios en la imagen. Variaciones cuya finalidad última sería realzar la belleza de la imagen durante su estación penitencial por las calles virgitanas y que en ningún caso afectarían al original realizado por Espinosa, como quedaría manifiesto en 1958, cuando se dotaba a la imagen de una nueva túnica procesional[78], y en 1993, momento en el que se le añadían las potencias y se restauraba la cruz, dotándola entonces de las elegantes cantoneras doradas que actualmente luce[79]. Quedaba así configurada la imagen, restaurada en 2009 en el taller de don Enrique Salvo Rabasco, tal como hoy procesiona en la tarde noche del Jueves Santo.

Talla completa de vestir, realizada en madera de pino policromada a excepción de sus brazos articulados, que quedaban originalmente sin policromar, en la imagen de tamaño natural de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* quedan patentes el trabajo delicado de la gubia de Espinosa y el clasicismo característico de la escuela granadina, alejada del patetismo barroquizante sevillano.

De pie, encorvado por el peso de la cruz, Jesús parece avanzar con meditado paso, abatido por los sufrimientos, hacia su destino último. Su pierna derecha se adelanta, con zancada comedida, en un elegante *contraposto* que dota a la imagen de dinamismo y sentido itinerante al que no restan fuerza sus dos pies pegados a tierra. Sobre su hombro izquierdo, siguiendo la tradición iconográfica[80], Jesús porta la Cruz. Para favorecer la colocación de ésta, la divina cabeza se gira levemente hacia la derecha.

Fig. 39. *Nuestro Padre Jesús Nazareno*, obra de Eduardo Espinosa Cuadros. Fotografía: Durba Fotógrafos.

76 Sirve para nuestra descripción la fotografía de la estación de penitencia de *Nuestro Padre Jesús Nazareno*, portado en humildes andas, que publicase en su estudio histórico de Berja durante el franquismo José Ruiz. *Vid.* RUIZ FERNÁNDEZ, José. *Berja durante…*, p. 177.

77 "Breve historia de la Cofradía". En: *Semana Santa Berja 1992. Jueves Santo*. Almería: Gráficas Úbeda, 1992, s.p.

78 CAMPOS REYES, Antonio. «La venerada…», p. 757.

79 «Estrenos 1993». En: *Semana Santa Berja 1993. Jueves Santo*. Almería: Gráficas Úbeda, 1993, s.p. Antes de lucir las cantoneras actuales, los extremos de la cruz ochavada lucieron sin ornamento alguno durante muchos años, tal como se puede observar en las fotografías publicadas en 1992, 1993, 1994 y 1995 en los boletines de la Cofradía: *Semana Santa Berja 1992. Jueves Santo*. Almería: Gráficas Úbeda, 1992, portada; *Semana Santa…* (1993), páginas interiores; *Semana Santa Berja 1994. Jueves Santo*. Almería: Gráficas Úbeda, 1994, portada; y *Semana Santa…* (1995), p. 22. En su origen, la cruz presentaba como remate en sus extremos sendas bolas de madera doradas, que le fueron retiradas en 1958 porque chocaban en la cancela del templo cuando la imagen era portada sobre ruedas en su trono.

80 Al respecto señala José Antonio Sánchez que, "entre sus rasgos diferenciadores, las imágenes de Jesús con la cruz a cuestas, presentan características homogéneas tales como su actitud de portar la cruz sobre el hombro izquierdo, en vez de hacerlo sobre el derecho como pudiera parecer más lógico. Lo más probable es que tal composición intente responder a las necesidades de la dramaturgia procesional, que exigiría a la escultura o al actor vivo impartir la bendición con la diestra", *vid.* SÁNCHEZ LÓPEZ, José Antonio. «La Pasión según Andalucía». En: FERNÁNDEZ DE PAZ, Esther (ed.). *Artes y…* (tomo II), p. 174. También José Roda justifica esta disposición de la cruz en términos similares: "parece que dicha costumbre obedece al recuerdo de la secular ceremonia del «Encuentro», mantenida aún en algunas poblaciones andaluzas, en la que la imagen del Redentor bendice a la multitud con un brazo diestro, hábilmente articulado para la ocasión", *vid.* RODA PEÑA, José. «El Nazareno…», p. 124.

Fig. 41. Primer plano de las bellas manos de *Nuestro Padre Jesús Nazareno* amorosamente abrazadas al madero. Fotografía: Antonio Campos Reyes.

Fig. 42. Detalle del rostro de *Nuestro Padre Jesús Nazareno*. Fotografía: J. M. Martín Robles.

Pieza de madera cepillada y ochavada, realizada en tonos oscuros, elegantemente decorada en sus lados mayores con dorada labor geométrica e imitaciones de incrustaciones de carey, y rematada por cantoneras de alpaca dorada labradas, en 1993, en el taller sevillano de Orfebrería Andaluza S. A., la Cruz del *Nazareno* es abrazada sin tensión y con dulzura, "más en un gesto teológico que acusando el dolor físico"[81], por unas manos finas y elegantes, de talla cuidada y exquisita [fig. 41].

Una cabellera natural, tradición repetida por Espinosa en otros nazarenos[82], enmarca el dulce rostro de este *Nazareno*, con barba partida[83], en el que las marcas de su sufrimiento quedan reducidos al tumefacto moratón que luce su pómulo izquierdo; las gotas de sangre que, provocadas por las espina de su corona, brotan de su frente, resbalando hasta la cuenca ocular izquierda; y el reguero que cae de sus fosas nasales y recorre la comisura derecha de sus labios [fig. 42].

Toda la intensidad dramática de su camino por la Vía Dolorosa queda reflejada en sus parpados entornados, destacados por las pestañas naturales que luce; sus ojos de cristal, que nos dirigen una mirada afligida; el enarcado de sus cejas; su boca entreabierta, dejándonos ver sus dientes superiores tallados; y sus labios amoratados.

Sobre su testa luce *Nuestro Padre Jesús Nazareno* corona de espinas metálica dorada, elemento independiente que en 1993 era restaurado y bañado en oro[84], y áureas potencias realizadas el mismo año en alpaca dorada con incrustaciones de pedrería por el orfebre sevillano Manuel de los Ríos Navarro.

Como en toda imagen procesional de vestir, la sensación de movimiento del *Nazareno* quedará reforzada por la elegante y natural caída de su túnica de cola morada, color que "con independencia de su simbolismo penitencial y litúrgico, sugiere las ideas de la Realeza, Humildad y Castidad supremas asociadas a Cristo, en su condición de Soberano, Sumo Sacerdote y Víctima"[85]. Interesante

81 BENAVIDES VÁZQUEZ, Francisco. «Entre el…», p. 289.

82 También cuentan con pelo natural las imágenes *nazarenas* entalladas por Espinosa Cuadros para Caniles (Granada), imagen de gran parecido con la conservada en Berja, y Torredonjimeno (Jaén).

83 Precisamente la barba de este *Nazareno*, junto al perfilado de las cejas, es lo que llevaría a Castro Vílchez a señalar la participación directa del maestro Espinosa, no dejándola en manos de su taller, en la imagen conservada en Berja. *Vid.* CASTRO VÍLCHEZ, José Antonio. *Los talleres…*, p. 194.

84 «Estrenos…», s.p.

85 SÁNCHEZ LÓPEZ, José Antonio. «La Pasión…», p. 174.

pieza textil[86] de terciopelo ricamente bordada con hilo de oro en fina labor de resalte, confeccionada por una corporación madrileña en la década de los cincuenta[87], bajo ésta luce Jesús una larga saya blanca, con ricos bordados en cuello y mangas, que deja ver los pies.

Un cordón de pasamanería con borlas de hilo de oro ajusta a su cintura la túnica, a modo de cíngulo. De su cuello cuelga el dogal, también realizado en hilo de oro.

Imagen de Cristo con la Cruz a cuestas, sin ayuda del Cirineo, trasladaba así Espinosa a la madera las palabras de san Juan: "cargado con la cruz, salió hacia el lugar llamado «la Calavera», en hebreo «Gólgota»" (Jn 19, 17).

Cristo de la Buena Muerte

Unos meses antes de la constitución de la Real e Ilustre Cofradía de Penitencia del Santísimo Cristo de la Buena Muerte y María Santísima de la Amargura[88], en febrero de 1991, los máximos responsables de la cofradía se trasladaban a Sevilla para contratar con José Manuel Bonilla Cornejo la hechura de sus imágenes titulares. El artista hispalense se comprometía entonces a realizar las dos tallas en el plazo de un año, aunque graves problemas familiares obligaban al escultor a retrasar considerablemente su trabajo[89] y la imagen del *Cristo de la Buena Muerte* [fig. 44] no llegaría a nuestra ciudad hasta 1995, siendo bendecida el sábado 7 de octubre[90].

Aquel retraso obligaba a la joven hermandad nazarena, deseosa de iniciar sus cultos públicos, a procesionar como titular al *Cristo de las Misericordias* [fig. 44], imagen conservada en el santuario de Nuestra Señora de Gádor que, bajo la advocación de la Buena Muerte, protagonizaría entre 1992 y 1994, año en el que se incorporaba al cortejo procesional la *Virgen de la Amargura*, el solemne Vía Crucis que la cofradía celebraba desde la *ermita* hasta el templo parroquial de La Anunciación en la noche del Martes Santo.

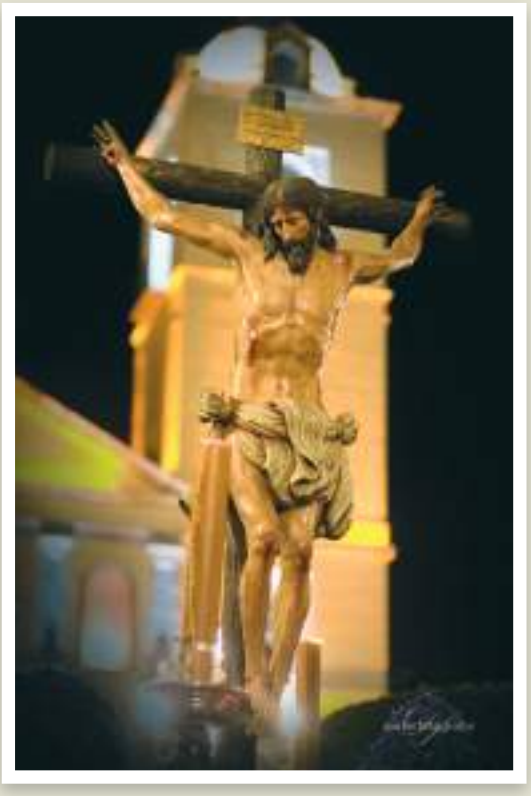


Fig. 43. *Cristo de la Buena Muerte*, obra de Bonilla Cornejo. Fotografía: Durba Fotógrafos.

Fig. 44. *Cristo de las Misericordias* en su capilla de la Ermita de Gádor. Esta imagen fue la primera titular de la Cofradía del Stmo. Cristo de la Buena Muerte y María Stma. de la Amargura. Fotografía: J. M. Martín Robles.

86 La importancia de esta túnica le llevaría a formar parte de los bienes patrimoniales que se expusiesen en la "Exposición de Enseres y Patrimonio de las Cofradías Almerienses", muestra organizada por la Agrupación de Hermandades y Cofradías de Almería en el Patio de Luces de la Diputación de Provincial en el año 1992.

87 Según señala en su estudio del *Nazareno* F. Benavides, esta túnica también sería donada, en fechas contemporáneas a la hechura de la talla, por don Miguel Navarrete Megías, *vid.* BENAVIDES VÁZQUEZ, Francisco. «Entre el…», p. 288. Por el contrario, en el año 2007 don Antonio Campos señalaría que la túnica era "confeccionada en 1958 en Madrid", *vid.* CAMPOS REYES, Antonio. «La venerada…», p. 757.

88 "El acta de constitución de esta joven cofradía tiene lugar el día 19 de Julio de 1991, siendo erigida canónicamente y aprobados sus estatutos por S. E. Rvdma. el Sr. Obispo de Almería, D. Rosendo Álvarez Gastón, el día 11 de Marzo de 1993", *vid.* «Breve historia de la Cofradía del Stmo. Cristo de la Buena Muerte y Mª Stma. de la Amargura». En: *Semana Santa Berja 1996*. Almería: Gráficas Úbeda, 1996, p. 12.

89 Información ofrecida por los miembros de la cofradía virgitana durante las entrevistas que con éstos mantuviésemos en el año 2002, con motivo de la recopilación de datos previa a nuestra primera aproximación literaria a la imagen del *Cristo de la Buena Muerte*, *vid.* MARTÍN ROBLES, Juan Manuel. «Hacia una lectura histórico-artística de una imagen de origen barroco. El Cristo de la Buena Muerte». En: *Semana Santa 2002 Berja*. Almería: Cofradía del Stmo. Cristo de la Buena Muerte y María Santísima de la Amargura, 2002, s.p.

90 MORALES, M. «Hoy se bendice la nueva imagen del Cristo de la Buena Muerte». *La Voz de Almería*, 7 de octubre de 1995, p. 19.

Imagen donada por don José Moreno González tras la Guerra Civil, en sustitución de la talla que en 1928 legaba el mismo piadoso vecino al santuario ubicado en las estribaciones de la Sierra de Gádor[91], el *Cristo de las Misericordias* es obra de serie, probablemente proveniente de alguno de los obradores olotinos contemporáneos. Escultura de bulto redondo, de tamaño natural y realizada en pasta de madera policromada, Cristo muerto aparece clavado a oscura cruz, cepillada y sin ornato alguno, por tres clavos de "herrero", siguiendo la tradición barroca. La cartela que ostenta sobre su cabeza nos recordaría, en caracteres de redondeado trazo, el resumen del "delito" por el que sería ajusticiado: "INRI" –"Iesus Nazarenus Rex Iudaeorum"–.

Aunque en la consumida fisonomía del Redentor quedan patentes los padecimientos sufridos durante su escarnio, de los que son testigos mudos la trenza natural de espinas que corona su testa provocando regueros de sangre que caen por frente, rostro y cuello hasta llegar a su exánime pecho, y los cardenales de espalda, brazos y piernas; y su penoso caminar hacia el monte Calvario, del que quedan como recuerdo sus amoratadas, desgarradas y sangrantes rodillas, cuyas profundas heridas permiten ver el blanquecino hueso y nos recuerdan las tres caídas que, bajo el peso del madero, sufría Jesús en su camino, el cuerpo del *Cristo de las Misericordias* se halla en total relajación, ofreciéndonos una imagen de muerte serena y aceptada. Clavado a la cruz por gruesos clavos negros de cabeza piramidal que perforan sus manos relajadas, de cuyas heridas brotan lágrimas de sangre que recorren sus antebrazos, y sus pies, que quedan sobrepuestos.

Sobre su pecho, inclinada con naturalidad hacia el costado derecho, cae la cabeza del Salvador [fig. 45]. Su perfilado rostro de pómulos salientes y barba partida, enmarcado por larga cabellera ondulada que cae a ambos lados, no presenta rasgo alguno de vida. Sus ojos completamente cerrados y sus labios amoratados, sin expresividad, favorecen la sensación de entrega total del alma, de muerte idealizada. Tan sólo los sutiles regueros de sangre que brotan de su frente y caen desde su cuello hasta el pecho recuerdan al espectador la naturaleza humana de Cristo. Idea que quedará reforzada por la ausencia de potencias que coronen su venerable testa.

Cubierto por paño de pureza tallado, de líneas rectas y plegado estéticamente cercano a modelos renacentistas, anudado en el costado derecho de Cristo y sujeto por dorada soga, es representado Cristo en su Buena Muerte tras la lanzada de Longinos, como muestra la llaga de su costado (Jn 19, 33-34).

Fig. 45. Detalle del *Cristo de las Misericordias*. Fotografía: J. M. Martín Robles.

El siete de octubre de 1995, tras varios años de espera en los que el *Cristo de las Misericordias* sería venerado como titular de la joven agrupación cofrade, tenía lugar la bendición en el templo de La Anunciación de la actual imagen del *Cristo de la Buena Muerte*[92] [fig. 46]. Unos meses después, en la noche del Miércoles Santo de 1996, realizaba la imagen su primera estación de penitencia acompañado entonces por la imagen de *María Santísima de la Amargura*. Quedaban así plásticamente escenificados los lacónicos versos del *Stabat mater dolorosa*: "La Madre piadosa estaba / junto a la Cruz y llorosa, / mientras el hijo pendía / cuya alma triste y llorosa, / traspasada y dolorosa / fiero cuchillo tenía"[93].

Talla completa de acusado realismo, realizada en madera de cedro oloroso y policromada, en ésta Bonilla Cornejo se confirmaría fiel continuador de la práctica escultórica barroca sevillana cuyos orígenes se remontan a la escuela de Martínez Montañés y Juan de Mesa. Modelos estéticos a los que recurriría Bonilla con anterioridad para la ejecución del sevillano *Cristo de la Misión* (1988)

91 *Semana Santa Berja-1994*. Almería: Gráficas Úbeda, 1994, p. 6.

92 «Breve historia...», p. 13.

93 "Stabat Mater dolorosa / Iuxta crucem lacrimosa, / Dum pendebat filius. / Cuius animam gementem / Contristantem et dolentem / Pertransivit gladius".

–titular de la Archicofradía del Inmaculado Corazón de María, Hdad. Sacramental y Cofradía de Nazarenos del Santo Cristo de la Misión, Ntra. Sra. del Amparo, San Juan Evangelista y San Antonio María Claret– y el *Cristo Crucificado* que en 1993 tallase para la Fervorosa Hermandad de Culto y Procesión del Santísimo Cristo de la Crucifixión y María Santísima del Mayor Dolor en su Soledad de Málaga [fig. 15]. Dos imágenes de las que hallamos en la virgitana recuerdos, débitos y recursos.

Crucificado de 192 centímetros de alzada anatomizado por completo, el *Cristo de la Buena Muerte* queda clavado con cuatro clavos[94] a la cruz arbórea; una pieza de cuatro metros de altura tallada en madera de pino y policromada en tonos oscuros en cuyo extremo superior del *stipes* una cartela rectangular nos recuerda en arameo, latín y griego el motivo de su condena: "Jesús Nazareno, el Rey de los Judíos" [fig. 47].

De poderosa anatomía, en la que se destacan la cuidada talla y virtuosa policromía de la que hace gala el imaginero sevillano, el cuerpo inerte de Cristo, de canon ligeramente alargado, presenta su musculatura relajada tras los intensos rigores del martirio padecido. Unos sufrimientos de los que encontramos en su castigada fisonomía constantes recuerdos: pies amoratados [fig. 48] y rodillas desgarradas por las caídas sufridas; lagrimas de sangre que, como resumen de toda su Pasión, brotan bajo su cabellera recorriendo frente, rostro y cuello; un tumefacto moratón en su mejilla izquierda; y una espalda amoratada y surcada de sanguinolentas heridas provocadas por el látigo, recuerdo de los ultrajes sufridos en casa de sus jueces.

De su herida última, la que en su costado derecho le provocase la lanzada de Longinos, brotará abundante reguero de sangre que, tras resbalar por su zona abdominal, manchará el inmaculado paño de pureza que cubre la desnudez de Cristo, un paño tallado de barrocos ritmos ondulantes en el que Bonilla retomaría el magistral modelo con el que Juan de Mesa cubriese a su *Cristo de la Buena Muerte* (1620) [fig. 49]. Esta movida prenda anudada a ambos lados de la cintura cubre pudorosamente a Jesús sin entorpecer la visión de una piernas de musculatura relajada, en las que el joven imaginero haría alarde de conocimiento anatómico, y ligeramente arqueadas para el acomodo de los pies, dramáticamente perforados por sendos hierros, sobre el subpedáneo que sirve de apoyo a Cristo.

Fig. 46. Estación de Penitencia del *Cristo de la Buena Muerte* durante la Semana de Pasión del año 2010. Fotografía: Vicente Ruiz Real.

Fig. 47. *Cristo de la Buena Muerte*. Fotografía: Vicente Ruiz Real.

Fig. 48. Detalle de los pies del *Cristo de la Buena Muerte*. Fotografía: J. M. Martín Robles.

94 Si en su anterior interpretación del crucificado, el realizado en 1993 para Málaga, optaría Bonilla Cornejo por la utilización de tres clavos, quedando sujetos sus brazos al madero por las muñecas, en el caso del *Cristo de la Buena Muerte* opta por variar el modelo, abandonando la tradición barroca en cuanto al número de clavos, y disponiendo éstos sobre las palmas de las manos.

Fig. 49. Detalle del paño de pureza del *Cristo de la Buena Muerte* y de sus rodillas descarnadas. Fotografía: J. M. Martín Robles.

Fig. 50. Detalle del sufriente rostro del *Cristo de la Buena Muerte*, con la espina que atraviesa su ceja izquierda. Fotografía: J. M. Martín Robles.

Jesús inclina su cabeza, carente –al menos durante su estación de penitencia– de corona de espinas y potencias, sobre su hombro derecho con un ligero giro de su cuello, que queda descubierto en su lado izquierdo al caer su larga melena morena peinada por detrás de su oreja. Una tupida barba, que acentúa el alargamiento del rostro del *Cristo de la Buena Muerte*, se recorta dejando al descubierto una boca entreabierta de la que brota un surco de sangre que se pierde entre los mechones de su barba y en la que se adivina la dentadura superior. También sus ojos, de cristal, entornados –préstamo tomado por Bonilla, en un alarde de dramatismo barroco, del magnífico *Cristo de la Clemencia* (h. 1605) de Montañés– nos muestran las penalidades del Hombre que acaba de expirar.

Atravesando la ceja izquierda una espina nos recuerda que, durante su Pasión, Cristo fue coronado de espinas como "Rey de los Judíos" [fig. 50]. Recurso de dramatismo barroco extremo que utilizaría el escultor sevillano por vez primera en el *Cristo de la Misión*, éste será un préstamo tomado del *Nazareno del Gran Poder* tallado por Juan de Mesa en 1620.

Si bien por su hercúlea complexión, la torsión antinatural de sus brazos y la extrema separación del cuerpo inerte del tronco arbóreo –disposición en la que Bonilla parece retomar el modelo que Juan de Mesa adoptase para su *Cristo de la Agonía* (1622) conservado en la iglesia de San Pedro de Vergara (Guipúzcoa)– no podemos dejar de ver estrecha vinculación entre el crucificado virgitano y el realizado para Málaga en fechas contemporáneas, será en el rostro del *Cristo de la Misión* donde hallaremos el arquetipo trasladado a la madera por Bonilla Cornejo en la imagen virgitana [fig. 51].

Ejemplo del refinamiento barroco de Bonilla Cornejo, clásico contemporáneo de la imaginería andaluza, la talla del *Cristo de la Buena Muerte* sería nuevamente policromada en el año 2009 por el propio escultor. Con objeto de dotar a la imagen de unos valores plásticos no logrados en la original, Bonilla lijaría completamente la imagen hasta llegar a la madera para posteriormente iniciar un proceso de policromado basado en pigmentos y aglutinantes de origen natural, siguiendo técnicas de taller propias de la tradición barroca sevillana.

Iconográficamente, en el *Cristo de la Buena Muerte* se observa como Bonilla Cornejo ha trasladado a la madera un Cristo en la Cruz de muerte serena. Imagen de un Hombre-Dios que, tras aceptar su destino último cómo Salvador del género humano, ha quedado relajado tras los rigores intensos del martirio sufrido. Un icono de Cristo en su Buena Muerte, aquel Hombre que, traspasado ya el umbral que separa la vida de la muerte, recibiría la lanzada de Longinos para dar cumplimiento a las Escrituras[95]: "Al llegar a Jesús y verlo muerto, no le quebraron las piernas; pero uno de los soldados le traspasó el costado con una lanza, y al punto salió sangre y agua" (Jn 19, 33-34).

95 "Todo esto sucedió para que se cumpliera la Escritura: *No le quebrarán hueso alguno*. Y también otra Escritura que dice: *Verán al que traspasaron*" (Jn 19, 36-37).

Cristo de la Expiración

Imagen adquirida por el templo de La Anunciación probablemente[96] en 1958, durante la etapa en que el padre José Ángel Tapia Garrido cuidó de la feligresía virgitana (1958-1969), el *Cristo de la Expiración* [fig. 52] es procesionado en la madrugada del Jueves al Viernes Santo en el solemne Vía Crucis que, desde 1969, organizaba la Hermandad del Santo Sepulcro, Ntra. Sra. de la Soledad y San Juan de la Palma[97]. Esta misma cofradía, desde 1994 hasta los primeros años del siglo XXI, incorporaba la imagen cristífera al cortejo procesional del Viernes Santo, siendo portada por costaleros a modo de cruz de guía[98].

Obra de serie, realizada en pasta de madera policromada en semibrillo, este Cristo, de tamaño natural, queda sujeto a la cruz, cepillada y sin ornato alguno, por tres clavos negros de cabeza piramidal que perforan sus pies superpuestos, lo que obliga a adelantar en un tímido *contraposto* la pierna derecha, y manos, cerradas sin tensión ante la presión ejercida por el hierro. En el brazo corto del *stipes* se expone el *titulus*, en forma de pergamino, en el que en caracteres latinos queda inscrito el delito cometido por el ajusticiado: "INRI", acrónimo de la sentencia latina con la que Pilatos le señalaría como "Jesús Nazareno, Rey de los Judíos".

Coronada por trenzado espino natural, su cabeza, de cabellera ondulada peinada al centro que cae sobre ambos hombros, se inclina sobre el costado derecho, recayendo todo el peso de su testa sobre el pecho, lo que provoca el aplastamiento de su barba partida. Sus abultados ojos totalmente cerrados; sus cejas arqueadas y el ceño fruncido, sutil recuerdo de los últimos dolores sufridos; su boca cerrada, de finos labios amoratados; su carnación biliosa; y sus pómulos salientes, en los que la muerte se hace presente en el tono verde que adquieren sus carnaciones, definen el rostro de este Cristo muerto en la cruz [fig. 53].

Su gélida expresión, en la que aún no ha hecho acto de presencia el rigor mortis; el escuálido y consumido torso, pegado al madero; sus amoratados brazos flácidos; y la flexión de sus piernas, en las que se destacan sus rodillas lastimadas durante el camino, sirven al anónimo artista para mostrar la relajación del cuerpo, mas divino que humano, seguido a la entrega voluntaria de su alma.

Cubre las pudendas partes de Jesús un blanco paño de pureza tallado y decorado con filigrana de pan de oro en su borde inferior.

Fig. 51. *Cristo de la Buena Muerte*. Fotografía: J. M. Martín Robles.

Fig. 52. *Cristo de la Expiración*. Fotografía: J. M. Martín Robles.

96 Si bien no tenemos constancia documental del año en que el *Cristo de la Expiración* llegó a Berja, si sabemos que, desde la Semana Santa de 1958, la imagen realizaría estación penitencial en la madrugada del Viernes Santo, gracias al impulso que daría a la celebración el padre Tapia, apoyado por la sección de la Adoración Nocturna. *Vid.* CAMPOS REYES, Antonio. «Cien años de Adoración Nocturna en Berja (1904-2004)». *Farua*, 7 (2004), p. 93.

97 "Hermandad del Santo Sepulcro, Nuestra Señora de la Soledad y San Juan de la Palma". En: *Semana Santa…* (1998), p. 35. Tras décadas organizando el solemne Vía Crucis, los responsables de la Hermandad declinaron en la parroquial virgitana la responsabilidad de organizar este vespertino acto piadoso.

98 «Breve historia de la Hermandad del Santo Sepulcro y Ntra. Sra. de la Soledad». En: *Semana Santa…* (1996), p. 7. En la actualidad, la imagen del *Cristo de la Expiración* ya no inaugura el cortejo procesional del Viernes Santo.

Fig. 53. Detalle de la cabeza del *Cristo de la Expiración*. Fotografía: J. M. Martín Robles.

De plegado barroco, este paño queda anudado en su costado derecho y sujeto a su cintura por dorado ceñidor que se confunde entre los pliegues textiles. Sobre su cabeza, tres potencias doradas completan la divina imagen.

Figura de cierto hieratismo, estéticamente cercana al academicismo imperante en los talleres olotinos[99], en esta encontramos escasos vestigios de la Pasión, siendo los rastros sanguinolentos que brotan de las heridas de su frente, provocadas por la corona de espinas, y rodillas impasible recordatorio, ciertamente alejado del dramatismo barroco que caracterizará a la imagen procesional[100], de los sufrimientos padecidos.

Iconográficamente el *Cristo de la Expiración* quedará definido por el mismo pasaje evangélico de referencia que el resto de crucificados virgitanos, todos representados en su Buena Muerte, tras la lanzada de Longinos (Jn 19, 33-34).

Cristo de Cabrilla

Imagen probablemente adquirida tras la finalización de la Guerra Civil, la referencia documental más antigua hallada sobre la actual imagen del *Santo Cristo de Cabrilla* [fig. 54] –advocación de gran arraigo entre la feligresía del barrio de Benejí desde tiempos de la repoblación cristiana[101]– data de marzo de 1949. Entonces la efigie ocupaba, junto al resto de imágenes patronales de los distintos barrios virgitanos, un lugar destacado en los actos centrales que con motivo de la Misión en honor de la Virgen de Gádor organizaban los padres capuchinos fray Justo de Berja, fray Luis y fray Pedro de Málaga durante la Cuaresma de aquel año[102]. Ésto, sumado a las referencias que confirman que la imagen procesionaría durante Semana Santa, casi ininterrumpidamente, durante la etapa 1951-1973[103] nos lleva a situar la llegada a Berja de la imagen cristífera en los años inmediatos a la finalización del conflicto bélico nacional iniciado en 1936, dentro de las primeras acciones de recuperación del Patrimonio Sacro perdido.

99 Aunque la dulzura en el rostro sin vida del *Cristo de las Misericordias*; el canon clásico al que obedece su fisonomía; la serenidad que su relajada musculatura transmite al observador y la elegancia del plegado de su paño de pureza nos hablan de una pieza seriada de categoría superior al *Cristo de la Expiración*, de factura más tosca, las similitudes polícromas que podemos establecer entre estos dos crucificados nos hace pensar que ambos serían obra del mismo taller.

100 Para un acercamiento a la imagen procesional y el dramatismo barroco de la misma, aconsejamos la lectura de MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *El arte procesional del Barroco* (Colección Cuadernos de Arte Español, 95). Madrid: Historia 16, 1991.

101 *Vid.* SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano. «El Santo Cristo de Cabrilla de Benejí (s. XVII-XVIII)». En: *Semana Santa Berja 1997*, Almería: Gráficas Úbeda, 1997, pp. 11-13.

102 La referencia aparecería en el número correspondiente al día cuatro de marzo de 1949 del diario almeriense *Yugo*, texto recogido y analizado en CAMPOS REYES, Antonio. «Acudid habitantes..., p. 196.

103 *Semana Santa…* (1994), p. 12; *Semana Santa Berja-1995*, p. 21; y GALLARDO, Juan. «Cofradía del Silencio. Santo Cristo de Cabrilla – Benejí». En: *Semana Santa Berja 1997*. Almería: Gráficas Úbeda, 1997, p. 22.

Desde la Semana Santa de 1992, año en el que se constituía la actual Cofradía del Santo Cristo de Cabrilla, la imagen realiza solemne estación de penitencia en silencio en la noche del Jueves Santo, otorgando a éste una especial solemnidad.

Imagen de serie cercana a los cánones estéticos desarrollados por los diferentes talleres artísticos de Olot, al igual que las imágenes ya analizadas del *Cristo de las Misericordias* y el *Cristo de la Expiración*, el crucificado venerado en la iglesia parroquial de san Juan Bautista de Benejí, obra de tamaño natural realizada en pasta de madera policromada al óleo, fue restaurada en 1992 por el imaginero granadino Antonio Barbero Gor.

Cristo de escuálida fisonomía en la que se destacará, tanto por la talla como por la policromía, su huesudo y castigado torso y espalda, la figura del Redentor, ligeramente arqueada, queda enclavada al madero arbóreo por tres hierros que traspasan sus pies, sobrepuestos, y las palmas de sus manos. Sus brazos abiertos sostienen el cuerpo desplomado, totalmente pegado a la cruz; sus piernas flexionadas, en natural disposición por el peso del cuerpo muerto, presentan un ligero *contraposto*, quedando adelantada la pierna derecha. En su espalda, pegada al *stipes*, quedan patentes las huellas enrojecidas de los padecimientos sufridos por Cristo en casa de Pilatos; en su costado derecho queda abierta la herida que la lanzada de Longinos le provocaría. De ella brota abundante sangre que resbala hasta su zona abdominal.

Su cabeza, de larga cabellera ondulada, reposa dulcemente, inclinada hacia la derecha, sobre el pecho. Ceñida por corona de espinas natural de gruesos tallos trenzados y punzantes vástagos, de su frente brotan numerosos regueros de sangre que resbalan por su rostro inerte, concediendo a la imagen un dramatismo barroco contenido acentuado por el hilo sanguinolento que brota de su torcida boca entreabierta[104]. Sus abultados ojos cerrados amoratados y la afinada barba de largos mechones completan la imagen de este Cristo en cuyo pómulo izquierdo se observa un tumefacto moratón.

La desnudez de Cristo se cubrirá en este caso por escueto paño de pureza blanco de plegado clásico anudado en su costado derecho, lado en el que caerá, con rotundidad, la tela tallada. Como referencia a su condición divina, el *Santo Cristo de Cabrilla*, derivación andaluza del castellano Cristo de Burgos, aparece tocado por dorado nimbo crucífero con resplandores en el que se inscriben tres potencias, símbolos de la Gracia, Poder y Ciencia del Redentor.

La cruz, cuidado ejemplar arbóreo de tono oscuro, presenta en sus extremos desde la Semana Santa de 1996 tres dorados remates en forma de bola. En el blanco *titulus* queda expuesto, en negros caracteres latinos, el acrónimo de la causa de su condena: "INRI".

Traslación plástica del Evangelio de san Juan (Jn 19, 33-34), iconográficamente queda aquí representado Jesús en su Buena Muerte: sin aliento alguno de vida, Cristo ha dejado conscientemente que las Escrituras se cumplan en Él. De ahí la serenidad de su expresión y la divinidad humanizada que su ensangrentado rostro transmite [fig. 55].

Fig. 54. El *Cristo de Cabrilla* durante su Estación de Penitencia. Fotografía: Durba Fotógrafos.

Fig. 55. El *Cristo de Cabrilla* a su paso por la calle Manuel Salmerón. Fotografía: Vicente Ruiz Real.

104 Teniendo en cuenta la estética propia de las imágenes de serie, más cercanas al clasicismo renacentista que al dramatismo barroco, nos aventuramos a considerar que la imagen actual del *Cristo de Cabrilla* se debe a la actuación que en 1992 llevase a cabo Barbero Gor, quien repolicromaría la imagen por completo.

Fig. 56. *Cristo Yacente* durante su Estación de Penitencia de 2011. Fotografía: Vicente Ruiz Real.

Fig. 56 Bis. Boceto del paso e imagen del *Cristo Yacente* realizado por Nicolás de Prados para la Cofradía del Santo Sepulcro de Berja. Fotografía: Antonio Campos Reyes.

Cristo Yacente [fig. 56]

El fervor popular y el auge cofradiero que en nuestra ciudad se vivirían durante los primeros años de la posguerra llevarían a don Francisco Antonio Sánchez Cabrera, don Lorenzo Cara Prados, don Ricardo García Torres, don Antonio Fernández López y don Diego Moya Villegas a encargar al escultor granadino Nicolás Prados López[105], tras fundar en 1946 la Hermandad del Santo Sepulcro y la Virgen de la Soledad, la talla de un Cristo yacente [fig. 56 bis]. Una imagen que sufragarían con los donativos obtenidos de la colecta popular que los citados señores llevaron a cabo en todos los barrios de nuestra ciudad[106].

En 1947 Prados terminaba la obra y ésta era trasladada a Berja: "la imagen se desembaló en el portal de la casa de Lorenzo Cara Prados, calle Francisco Oliveros nº 3, en presencia de los Hermanos, del Párroco D. Francisco Ramírez Utrera, vecinos y chiquillería. Con el entusiasmo propio de esos momentos se trasladó al templo, donde se le preparó un nicho, mientras Ricardo García Torres le hacía una urna que lo recogiese"[107]. En la Semana Santa de aquel mismo año la imagen del *Cristo yacente* procesionaba por vez primera acompañado por cuarenta y dos penitentes[108].

Talla completa en madera policromada de tamaño algo inferior al natural (157 centímetros de altura), el cuerpo de Cristo forma un único bloque con la base, que simula una losa irregular de piedra, en la que queda extendido el blanco sudario, tallado, que habría de recoger el cuerpo de Cristo para su traslado al sepulcro [fig. 57]. Sobre la sábana, el cuerpo del Redentor se dispone en posición de decúbito supino. Sus piernas ligeramente arqueadas, apoyando la parte posterior de los muslos y los talones, quedan dispuestas, en elegante *contrapposto*, a distintas alturas, ya que su pie izquierdo parece reposar sobre un pronunciamiento del terreno, quedando por encima del derecho y provocando la mayor elevación de la rodilla izquierda. Sus brazos, extendidos en paralelo al tronco, quedan pegados al inmaculado lienzo en distintas posiciones: el derecho reposa dulcemente sobre éste, quedando la palma de su mano extendida hacia arriba; su brazo izquierdo, en parte cubierto por el blanco lino, parece resbalar por el lateral de la losa, quedando su mano inerte firmemente apoyada a la base por el pulgar [fig. 58].

En el demacrado y escuálido cuerpo de Cristo[109] quedan visibles las marcas del sufrimiento y las llagas de su crucifixión: en sus pies y manos podemos ver las lesiones provocadas por los hierros con los que fuese clavado a la cruz; en sus rodillas aún quedan sangrantes ves-

105 Tal como señalase Vicente Cardila en 1981, se encargó al escultor granadino la imagen del *Yacente* y el trono en el que éste debía procesionar. *Vid.* CARDILA ESPINOSA, Vicente. «Especial relieve de la Semana Santa Virgitana – 81». *La Voz de Almería*, 11 de abril de 1981.

106 *Vid.* CARA MORENO, Diego. «Notas para la Historia de la Hermandad del Santo Sepulcro, Nª Sª de la Soledad y San Juan de la Palma de Berja». En: *Viernes Santo*. Almería: Gráficas Úbeda, 1999, s.p.; VILLALOBOS IBARRA, José Antonio. «Historia de la Hermandad del Santo Sepulcro». En: *Viernes Santo*. Berja: Hermandad del Santo Sepulcro, Nuestra Señora de la Soledad y San Juan de la Palma, 2003, s.p. y RUIZ FERNÁNDEZ, José. *Berja durante…*, p. 178.

107 «Cofradía del Santo Sepulcro». En: *Semana Santa Berja 2001*. Almería: Gráficas Úbeda, 2001, s.p.

108 CARDILA ESPINOSA, Vicente. «Especial relieve…».

109 Tras una desacertada restauración, llevada a cabo en la década de los ochenta por un taller almeriense, se observa en el cuerpo inerte de Cristo una policromía mate, casi blanquecina, en la que el abuso de veladuras verdes concede a la pieza un antiestético aire mortecino, cercano a la putrefacción.

Fig. 57. Vista cenital del *Yacente* (detalle), obra de Nicolás Prados. Fotografía: J. M. Martín Robles.

tigios de las caídas sufridas en el camino; en su costado derecho la marca de la lanza de Longinos permanece abierta. Heridas todas de las que brotan abundantes gotas de sangre que, en ningún caso, llegan a mancillar el níveo paño.

Su desnudez, símbolo inequívoco de su condición humana, queda pudorosamente cubierta por un sucinto paño de pureza carmesí con decoración esgrafiada que quedaría anudado en su costado derecho, por lo que en este caso su cadera queda completamente descubierta, haciendo alarde el imaginero de una estudiada anatomía.

Su cabeza, inclinada hacia atrás, reposa sobre el rocoso apoyo. Su larga cabellera, que deja al descubierto sus orejas, se dispone en ondulados mechones, confundiéndose con la base, a ambos lados de la divina testa. En su facies hipocrática[110], en las manchas hipostáticas que perfilan su fisonomía y su rostro despejado, enjuto y barbado, y en sus inexpresivas cejas, ojos cerrados y boca entreabierta, en la que se adivina la talla de los dientes superiores y de la que brotan dos gráciles regueros de sangre, queda evidenciado el estado cadavérico de Jesús [fig. 59].

Fig. 58. Detalle de la mano izquierda del *Cristo Yacente* virgitano. Fotografía: J. M. Martín Robles.

110 Aspecto lívido de la cara, con la piel retraída, la nariz afilada, los ojos hundidos y los rasgos acentuados que presenta el recién fallecido.

Sin corona de espinas, aunque con su frente y cuello surcados por gotas de sangre que nos recuerdan que antes la tuvo, y sin potencias este Cristo nos ofrece un bello perfil clásico de difícil apreciación durante la estación penitencial, en la que Cristo vuelve a presentarse al pueblo en una urna de rica talla.

Imagen en la que realizaría el tallista granadino una reinterpretación, inspirada por el espíritu clásico que supo infundir a toda su producción[111], del modelo de *yacente* que Gregorio Fernández crease en el primer tercio del siglo XVII para la iglesia de san Miguel y san Julián de Valladolid, el *Cristo yacente* tallado para la cofradía virgitana trae a nuestro recuerdo la imagen de igual iconografía que Prados López realizase en 1938 para la Real Hermandad de Nuestro Padre Jesús del Santo Sepulcro y Nuestra Señora de la Soledad de Málaga.

Cristo yacente sobre lecho mortuorio, iconográficamente quedan aquí resumidos los relatos del momento en el que, tras ser descendido de la Cruz por José de Arimatea y Nicodemo, el cuerpo inerte de Jesús es depositado sobre el terreno rocoso del Gólgota, a los pies de la Cruz, para ser envuelto en un sudario[112] (Mc 15, 46; Mt 27, 59-60; Lc 23, 53) antes de ser trasladado al sepulcro.

Resucitado

Al igual que el misterio de la *Entrada Triunfal de Nuestro Padre Jesús en Jerusalén*, la imagen de *Jesús Resucitado* [fig. 60] fue adquirida en 1960 en Zaragoza[113] por un grupo de feligreses de la parroquia de san Isidro Labrador (Alcaudique). Desde su llegada, la imagen se procesionaría sin abandonar las calles del barrio virgitano en la mañana del Domingo de Resurrección. Portado sobre sencillas andas, tras su salida del templo parroquial el *Resucitado* recorría las calles Rey, Juan Ramos Vallecillos, Cuesta de la Fuente, Prado y San Juan; en el cruce de la calle Rey con la Carretera de Almería se produciría tradicionalmente el encuentro de Jesús con su Madre.

Fig. 59. Detalle del rostro del *Cristo muerto*. Fotografía: J. M. Martín Robles.

Fig. 60. *Resucitado*, en su capilla en la iglesia de san Isidro Labrador. Fotografía: J. M. Martín Robles.

111 Sobre la producción del imaginero granadino señalaría el profesor Sánchez-Mesa que, "ofrece un sereno equilibrio entre la búsqueda de formas plásticas personales, fundamentalmente en la estilización y en el lirismo que le inspira el natural, y la emoción asimilada que le produce el estudio y la contemplación de los maestros del pasado", *vid.* SÁNCHEZ-MESA MARTÍN, Domingo. «Introducción», s.p.

112 Mientras Mateo señala que fue envuelto "en una sábana limpia" (Mt 27, 59), Marcos referiría que sería una sábana nueva que José compraría para tal efecto (Mc 15, 46). Si bien ninguno de los textos canónicos, ni apócrifos, nos hablan del color de esta sábana, la aparición del Santo Sudario, reliquia conservada en Turín, ofrecería a los artistas motivo suficiente para representar a Cristo envuelto en blanco sudario.

113 *Vid. Semana Santa…* (1997), p. 30.

En la Semana Santa de 2001, gracias al esfuerzo conjunto del párroco, don Francisco J. Escámez Máñas, y las Cofradías y Hermandades virgitanas[114], se prolongaba el recorrido procesional del *Resucitado* para que éste abandonase por primera vez las calles de Alcaudique y llegase hasta la iglesia parroquial de La Anunciación[115].

Obra de serie, probablemente salida de los talleres de "El Arte Cristiano" de Olot (Gerona)[116], el *Resucitado* es una escultura de bulto redondo realizada en pasta de madera policromada en brillo. De tamaño natural, la imagen, de frío academicismo, nos presenta a Cristo triunfante sobre el pétreo enterramiento que le serviría de morada transitoria desde su muerte hasta su vuelta a la vida. Su fisonomía ya no es la de un hombre abatido, sino la de un Dios renaciente; no hay rigor ni flacidez en su musculatura; en sus radiantes carnaciones no quedan vestigios de anteriores padecimientos. Tan sólo unas sutiles aberturas enrojecidas en sus manos, pies y costado, recuerdo de las cinco llagas de su crucifixión, nos remiten a su suplicio.

Suspendido sobre el sepulcro, en actitud ascensional, Cristo mantiene sus pies cruzados, recuerdo de su crucifixión. Su brazo izquierdo, pegado al tronco, queda flexionado para que su mano, ligeramente elevada, descanse sobre su pecho a la altura del corazón. Su diestra, separada del cuerpo, queda extendida hacia adelante para sujetar el dorado lábaro. Su cabeza, erguida y ligeramente inclinada hacia atrás provocando la tensión en los músculos de su cuello, queda enmarcada por una larga cabellera peinada al estilo hebraico que cae suavemente sobre sus hombros.

En su rostro barbado, hierático e inexpresivo –característica común a buena parte de las imágenes de serie–, tan solo la mirada cristalina de Jesús, elevada a lo alto acentuando la verticalidad de la imagen, y su boca entreabierta, en actitud de diálogo, transmiten sensación de Vida y Esperanza, de ofrecimiento al Padre Divino.

La desnudez de Cristo se cubre en esta ocasión con desafortunada solución: un largo y etéreo sudario de sutiles pliegues, impropia tonalidad y nefasta decoración floral[117] que, a pesar de todo, queda elegantemente recogido, al mismo tiempo que sostenido, en el brazo izquierdo flexionado.

En referencia a su condición divina la cabeza de Jesús aparece orlada por tres anchas potencias doradas de diseño geométrico. En recuerdo de su victoria última porta Cristo un áureo lábaro cruciforme del que cuelga blanco banderín con el anagrama JHS –abreviatura de "Jesús Hombre Salvador"– inciso en decorativas letras doradas que se completan con la cruz latina que, a modo de eje, atraviesa el palo horizontal de la H.

Imagen letífica, símbolo del triunfo de Jesús sobre la Muerte, aquí se representa a Jesucristo "a consecuencia de una contaminación con el tema de la Ascensión"[118] sobrevolando, sin apoyar sus pies en elemento alguno, sobre su tumba terrenal. Una sepultura de roca, cuyas paredes aparecen cubiertas por el sudario, en la que apoya una oscura losa veteada que aparece, en posición vertical, tras la figura de Cristo.

Iconográficamente la Resurrección de Cristo, tal como se representa en la escultura procesional, no tiene apoyo en ninguno de los evangelios. Éstos tan sólo refieren el hallazgo del sepulcro vacío por las Santas Mujeres[119] (Mt 28, 5-7; Mc 16, 5-6; Lc 24, 3; Jn 20, 1). La primera descripción detallada del milagro se encuentra en los escritos de Efrén el Sirio, quien señalaría que "Cristo salió de la tumba para ascender al cielo inmediatamente"[120]. Posteriormente, Santiago de la Vorágine aportaría en su *Leyenda Dorada* algunos datos para la concreción de la figura de Jesús resucitado: "Resucitó en estado de bienaventuranza, dejada ya a un lado la debilidad anterior de su condición humana, como previamente había anunciado"[121]. Descripción que, como podrá comprobar el lector, se adecua perfectamente a la imagen virgitana.

114 *Vid.* «Berja con el Señor Jesús Resucitado». En: *Semana Santa Berja 2005*. Almería: Gráficas Úbeda, 2005, p. 41. La primera noticia de la ampliación de dicho recorrido se ofrece ya en el boletín de Semana Santa de 2001, donde se señala que, "como gran novedad esta Semana Santa, la imagen de Cristo resucitado procesionará desde la Parroquia de San Isidro de Alcaudique hasta la Parroquia de la Anunciación en Berja", *vid.* «Resucitado de Alcaudique». En: *Semana Santa Berja 2001*. Almería: Gráficas Úbeda, 2001, s.p.

115 Actualmente la imagen ha vuelto a su antiguo recorrido, procesionando únicamente por las calles de Alcaudique.

116 Las similitudes formales que observamos entre el *Resucitado* conservado en Berja y el modelo A77 del actual catálogo de la empresa "El Arte Cristiano" nos llevan a atribuir al taller olotino la procedencia de esta imagen.

117 Iconográficamente podemos considerar impropia, por su falta de valor simbólico y por su inadecuación a los datos que del Santo Sudario conservado en Turín se derivan sobre la sábana que cubrió a Jesús, la solución decorativa dada al sudario que cubre a este Resucitado.

118 RÉAU, Louis. *Iconografía…*, p. 566.

119 Tal como indica Federico Revilla, "Hasta el siglo XIII el momento de la resurrección no fue representado por el arte cristiano, sino entendido elípticamente mediante la escena de las mujeres en el sepulcro. Esta elipsis es precisamente la de los textos evangélicos, que no describen el hecho", *vid.* REVILLA, Federico. *Diccionario de Iconografía*. Madrid: Cátedra, 1990, p. 320.

120 RÉAU, Louis. *Iconografía…*, p. 560.

121 VORÁGINE, Santiago de la. *La leyenda…* (t. I), p. 228.

Fig. 61. *Virgen de los Dolores* (estado original de la imagen antes de las restauraciones). Fotografía: Vicente Ruiz Real.

ICONOGRAFÍAS MARIANAS. EL DOLOR Y LA SOLEDAD DE UNA MADRE[122]

María, quien durante la vida pública de Jesús tuviese escaso protagonismo, se destaca durante la Pasión y Muerte de éste como Corredentora y Madre. En nuestra Semana Santa, inspirada en la piedad barroca, la Virgen Dolorosa, sin representar momento alguno de los hechos evangélicos, se destaca como "Reina del Dolor", resumiéndose en ella toda la tristeza y los sufrimientos de la Humanidad ante el desamparo, la soledad y los castigos infringidos al Hijo del Hombre. Andalucía, como tierra mariana por excelencia que es, tributa durante su Semana Santa singular devoción a María, como quedará patente en las calles virgitanas durante las distintas estaciones de penitencia de las diversas imágenes que aquí hemos analizado partiendo inicialmente del criterio iconográfico. Un primer razonamiento que nos obligó, dado que la mayoría de las vírgenes virgitanas responden al modelo de *dolorosa*, a adoptar una segunda clasificación cronológica, por lo que el lector observará que las distintas *dolorosas* han quedado dispuestas en este estudio según el año de su primera procesión.

La Virgen de los Dolores

Primera imagen mariana que realizaría, tras la finalización de la Guerra Civil, estación de penitencia en Berja durante las luctuosas jornadas de rememoración de la Pasión y Muerte de Cristo, recuperándose así la centenaria devoción a la Madre de Dios en esta advocación pasional[123], la talla de la *Virgen de los Dolores*[124] [fig. 61] fue donada a la iglesia parroquial de La Anunciación, probablemente entre 1941 y 1942, por doña Julia Gallardo Gallardo[125].

De autor desconocido, la *Dolorosa*, como popularmente es conocida la imagen, realizaba su primera estación de penitencia junto a Nuestro Padre Jesús Nazareno el Miércoles Santo de 1958, tras la refundación de la Cofradía[126].

Imagen de candelero, de tamaño natural, realizada en madera tallada y policromada, la *Virgen de los Dolores* gira su cabeza, levemente inclinada, hacia la derecha. En su joven rostro de perfil clásico, alejado de la imagen femenina que entronca con la escuela sevillana contemporánea, queda manifiesto el dolor de la Madre [fig. 62].

122 Dado que las representaciones de María no corresponderán, a excepción de la interpretación popular que se hace de la Virgen de la Soledad, a momentos concretos de la Pasión y Muerte de Jesús, no podemos continuar en el análisis de las imágenes marianas que procesionan durante la Semana Santa de Berja el criterio narrativo adoptado para las imágenes cristíferas, lo que nos ha llevado a seguir un criterio iconográfico, procediendo primero al análisis de las *vírgenes dolorosas*, dispuestas cronológicamente según la fecha de hechura, para, por último, llevar a cabo el estudio de *Nuestra Señora de la Soledad*.

123 Tal como señala Valeriano Sánchez, "la devoción virgitana a Nuestra Señora de los Dolores es antigua y, hasta ahora, su constancia documental la registramos al menos desde principios del siglo XVIII", *vid.* SÁNCHEZ RAMOS, Valeriano. «El culto…», s.p.

124 Tenga en cuenta el lector de este estudio que la *Virgen de los Dolores* que hoy procesiona por las calles virgitanas no es exactamente la original que en los primeros años de la década de 1940 llegaría a Berja, sino el resultado de dos desafortunadas restauraciones realizadas sobre la imagen: la que a principios de los 90 llevase a cabo en Granada don Antonio Díaz, y la que recientemente –en 2011– ha llevado a cabo el malagueño Salvo Rabasco. Producto de ambas restauraciones ha sido la pérdida de la policromía original de la obra, probablemente mucho más expresiva y no tan exaltada, al fin y al cabo mucho más adecuada a la imagen doliente de la Virgen, como la que hoy luce.

125 En el estudio que Antonio Campos realizase sobre la *Virgen de los Dolores* en 2007, éste propondría la posibilidad de que la imagen hubiese sido donada bien por la citada señora, doña María Amelia Gil, bien por doña Julia Gallardo Gallardo. Se declinaría Antonio Campos, basándose en "un inventario de las alhajas de la Virgen de los Dolores, realizado en 1931", por la segunda. *Vid.* CAMPOS REYES, Antonio. «La venerada…», p. 759.

126 «Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno y Nuestra Señora de los Dolores». En: *Semana Santa Berja-1995*. Almería: Gráficas Úbeda, 1995, p. 18.

Su mirada baja, aturdida por el sufrimiento; las cuatro lágrimas de cristal que dulcemente brotan de sus abiertos ojos almendrados de cristal y resbalan por sus escuálidas mejillas; su ceño fruncido y sus finas cejas levemente arqueadas; y su boca de finos labios de mortecino tono entreabierta, dejando al descubierto su blanca dentadura superior, resumen el sufrimiento de María. Una congoja, contenida, que quedará reforzada por la disposición de sus manos, de finos y elegantes dedos, y los aditamentos que en éstas porta la *Dolorosa*: un rosario de cuentas blancas, sostenido en su mano izquierda, y un pañuelo de elegante trabajo, en el que enjuga sus lágrimas la Corredentora, portado en su diestra [fig. 63].

Durante su estación de penitencia, en la tarde-noche del Jueves Santo, luce esta imagen saya de terciopelo negro ornada con elegante bordado de resalte en hilo de oro; mangas de igual color y tejido que la saya, aunque sin decoración; manguitos blancos rematados con finos encajes; ancho cíngulo dorado, con labor de bordado; elegante rostrillo de fino encaje bordado y filo dorado, que cubre la cabeza y el cuello de la Virgen y cae sobre su pecho; manto negro de cola, de terciopelo, sin bordado alguno; y toca de sobremanto realizada en hilo fino de oro [fig. 64].

Coronándola desde 1996[127], año en el que se sustituía la sencilla diadema rematada por doce estrellas que la Virgen lucía hasta entonces durante su estación penitencial, ciñe la divina testa una diadema dorada con piedras semipreciosas incrustadas de elegante diseño y cuidada labor de calado. Una hermosa pieza realizada en los talleres sevillanos de Orfebrería Andaluza[128].

Tal como nos señala el argénteo corazón inflamado atravesado por siete espadas que la Dolorosa virgitana luce en su pecho, responde ésta a la iconografía de la Virgen de los Siete Dolores[129]. Resumen de los siete momentos en los que, por Jesús, María sufriría como Madre: la Circuncisión, momento en el que Simeón ya aventurase a María que una espada le atravesaría el corazón (Lc 2, 35); la Huida a Egipto; la pérdida del Niño Jesús en el Templo; el momento de ser cargado con la Cruz; la Crucifixión; el Descendimiento de la Cruz y el Entierro de Cristo.

Fig. 62. Detalle del rostro de la *Dolorosa*, tras la última restauración de la imagen. Fotografía: J. M. Martín Robles.

Fig. 63. La *Virgen de los Dolores* tras la repolicromía llevada a cabo por Antonio Díaz en los años noventa. Fotografía: Vicente Ruiz Real.

127 En la estación de penitencia de 1996 era estrenada dicha diadema de procesión. *Vid.* «Estación de Penitencia 1996». En: *Jueves Santo. Semana Santa 1996*. Almería: Gráficas Úbeda, 1995, s. p.

128 «Cofradía de Ntro. Padre Jesús Nazareno y Ntra. Sra. de los Dolores». En: *Semana Santa*… (1998), p. 29.

129 Para una aproximación a la iconografía de los Siete Dolores de la Virgen recomendamos la lectura de MORENO CUADRO, Fernando. *La pasión de la Virgen*. Córdoba: CajaSur, 1994, pp. 14-18 y RÉAU, Louis. *Iconografía* …, p. 117.

Fig. 64. La *Virgen de los Dolores* a su paso por tribuna, durante la Semana de Pasión del año 2010. Fotografía: Guillermo Gutiérrez Alcoba.

Fig. 65. *María Santísima de la Amargura* (detalle), imagen de candelero realizada por José Manuel Bonilla Cornejo. Fotografía: Durba Fotógrafos.

María Santísima de la Amargura

Por encargo de los miembros de la Real e Ilustre Cofradía de Penitencia del Santísimo Cristo de la Buena Muerte y María Santísima de la Amargura José Manuel Bonilla Cornejo realizaba entre 1991, cuando se contratase la hechura de las dos imágenes titulares de la cofradía, y 1993 la talla de *María Santísima de la Amargura* [fig. 65]. Una imagen mariana que llegaba a Berja, y era bendecida en el santuario de Nuestra Señora de Gádor, el 27 de marzo de 1993[130].

Un año después de su recepción por la cofradía virgitana la Virgen acompañaría al *Cristo de las Misericordias*, entonces bajo la advocación de la Buena Muerte, en el Vía Crucis penitencial que se celebraba en la noche del Martes Santo. Ya en la Semana Santa de 1995 realizaría la imagen de la *Amargura*, al pie de la Cruz arbórea vacía, su primera estación penitencial por las calles virgitanas.

Imagen de candelero realizada en madera policromada en semibrillo, en ésta atendería Bonilla Cornejo "a las habituales interpretaciones de las dolorosas sevillanas"[131]. De canon algo alargado, correspondiendo así a la imagen del *Cristo de la Buena Muerte*, la *Virgen de la Amargura* se presenta totalmente erguida y con su cabeza elevada sobre enhiesto cuello de bellas proporciones en el que la tensión muscular del mismo deja patente el desconsuelo de su llanto. Sus brazos quedan separados del tronco para mostrarnos sus manos, carnosas y de largos dedos, abiertas.

En su rostro juvenil, en el que el doble mentón acentúa el perfil rotundo de la imagen, se destacan sobremanera sus ojos de cristal enrojecidos por el llanto. Ventanas del alma de las que brotan cinco lágrimas de cristal que resbalan por sus mejillas dejando tras de sí un rastro perceptible. Su mirada desolada, dirigida al frente, quedará resaltada tanto por las largas pestañas postizas que luce la imagen en sus parpados superiores, como por sus finas cejas enarcadas y las enrojecidas cuencas oculares. A su gesto, triste y fatigado, corresponderá su boca entreabierta, dejando ver la dentadura superior, de finos labios sonrosados [fig. 66].

Aunque su actual tocado no nos permite apreciarlo, bajo éste se adivina la morena y ondulada cabellera, tallada en el bloque craneano, de la Virgen. Un cabello que en parte cubre sus orejas, igualmente talladas.

Como muestra evidente de su aflicción y desconsuelo, la *Amargura* porta en su diestra un fino pañuelo blanco

130 MORALES, M. «La imagen de la Amargura fue bendecida el pasado sábado en la ermita de la Virgen de Gádor». *La Voz de Almería*, 1 de abril de 1993, p. 18; «Real e Ilustre Cofradía de Penitencia del Santísimo Cristo de la Buena Muerte y María Santísima de la Amargura». En: *Semana Santa*… (1995), p. 9.

131 RODRÍGUEZ PUENTE, Rafael. «La imaginería…», p. 365.

Fig. 66. Detalle del afligido rostro de *María Santísima de la Amargura*. Fotografía: J. M. Martín Robles.

Fig. 67. *María Santísima de la Amargura*. Fotografía: J. M. Martín Robles.

con encajes, en el que enjugaría su triste llanto, y en su mano izquierda sostiene el rosario. En su pecho se clava, en su condición de Dolorosa, un bello puñal dorado con incrustaciones de pedrería, obra del orfebre sevillano don Jesús María Domínguez[132] [fig. 67].

Iconográficamente la imagen de la *Virgen de la Amargura* responderá al modelo de la Virgen Dolorosa, sin corresponder a ningún momento concreto de la Pasión y Muerte de Cristo recogido en los evangelios, sino como reflexión plástica del dolor inconsolable de la Madre.

Desde el 12 de mayo hasta el 7 julio de 2012 la *Amargura*, como popularmente se conoce a esta Virgen virgitana, permanecerá en el taller sevillano de Bonilla Cornejo para ser nuevamente policromada, siguiendo los mismos criterios, procesos y técnicas ya señaladas en el caso del *Cristo de la Buena Muerte*, por el escultor hispalense.

María Santísima de las Mercedes

El 19 de noviembre de 1994 los miembros de la Cofradía Sacramental de Ntro. Padre Jesús Cautivo de Medinaceli y María Santísima de las Mercedes contrataban con el escultor sevillano Ángel Rengell la hechura de *María Santísima de las Mercedes*[133] [fig. 69]. Talla que no sería finalizada hasta los primeros días de 1996, siendo trasladada a la iglesia parroquial de san Roque el día 20 de enero de aquel año, momento en que tenía lugar su bendición[134]. En la noche del Martes Santo de 1996 la *Virgen de las Mercedes* centraba, por vez primera, toda la atención de los asistentes al Vía Crucis penitencial que la Cofradía organizaba por las calles del barrio virgitano[135].

Imagen de candelero de tamaño natural tallada en madera de cedro policromada al óleo, María se presenta de pie ligeramente inclinada hacia adelante, abatida por el dolor, con sus brazos ostensiblemente separados del tronco y con su cabeza erguida sobre esbelto cuello, continuando Rengell el modelo característico de sus imágenes marianas.

En el joven rostro de María, de dramatismo barroco, nos ofrece el escultor sevillano el contrapunto a la imagen de *María Santísima del Amor y la Esperanza*. Mientras en ésta el dolor es contenido, casi esperanzado, en la talla realizada para la cofradía del barrio de san Roque el sufrimiento de María es pujante, desconsolado, irrefre-

132 «Real e…», p. 10.

133 «Cofradía Sacramental Jesús de Medinaceli y Nuestra Señora de las Mercedes». En: *Semana Santa Berja-1995*. Almería: Gráficas Úbeda, 1995, p. 31.

134 «Breve historia de la Cofradía de Ntro. Padre Jesús de Medinaceli». En: *Semana Santa…* (1996), p. 16.

135 *Ibidem*.

Fig. 69. *María Santísima de las Mercedes* (detalle), talla mariana realizada por Ángel Rengell. Fotografía: Durba Fotógrafos.

Fig. 70. *María Santísima de las Mercedes* a su paso por la Plaza de la Constitución, durante la noche del Martes Santo. Fotografía: Vicente Ruiz Real.

nable. Todo el drama de la Pasión de la Virgen ha sido trasladado a la madera por Rengell en esta imagen: sus enarcadas cejas; su ceño fruncido; sus ojos de cristal, cansados y sin vida, de los que nacen cinco lágrimas de cristal que surcan sus escuálidas mejillas; sus violáceos párpados caídos; su mirada introvertida, perdida en la inmensidad de su tormento; el gesto apenado de su boca de labios rojizos entreabiertos, dejando visible la dentadura superior. Todo en esta imagen nos transmite aflicción, dolor y tristeza. El llanto desesperado e impotente de la Madre ante la muerte del Hijo.

En sus refinadas manos morenas, colocadas con las palmas hacia arriba y abiertas en natural disposición, sin tensión alguna, porta la Virgen, como corresponde a la Dolorosa, un fino pañuelo blanco con encajes y el rosario, elementos ambos que sostiene en su diestra, mientras en su izquierda porta una cadena de finos eslabones, símbolo de la cautividad de la que Jesús fue objeto.

Durante su estación penitencial luce *María Santísima de las Mercedes* saya[136] de terciopelo grana –símbolo de la Caridad–, ornada con barroco exorno floral bordado en hilo de oro en resalte, en la que, en su costado izquierdo y bajo el dorado fajín bordado en hilo de oro que la ciñe a su cintura, aparece el escudo mercedario; amplias mangas de igual color y tejido que la saya y, bajo éstas, manguitos ajustados a las muñecas; níveo tocado bordado que rodea el rostro de la imagen y cubre su pecho; amplio manto azul sin bordado; y elegante toca de sobremanto que cae sobre sus hombros [fig. 70].

Como Reina de los Cielos y la Tierra que es, luce María aurea corona imperial, realizada en 1999 por el orfebre motrileño Luis Ramón Díaz[137], con incrustaciones. Una Cruz rompe en el centro el resplandor; doce estrellas culminan las ráfagas.

María Santísima del Amor y la Esperanza

Desde que en 1991 la Cofradía de la Entrada Triunfal de Ntro. Padre Jesús en Jerusalén volviese a realizar estación de penitencia durante la Semana Santa virgitana, uno de los objetivos prioritarios de sus hermanos fue el incorporar al desfile procesional una imagen de la Virgen que acompañase a *Jesús en su Entrada Triunfal*[138]. En

136 Como curiosidad de esta imagen señalar que la saya que durante su estación de penitencia luce *María Santísima de las Mercedes* fue originalmente realizada para la imagen del *Cristo de Medinaceli*.

137 «Cofradía Sacramental de Nuestro Padre Jesús Cautivo de Medinaceli y Nuestra Señora María Santísima de las Mercedes». En: *Semana Santa…* (1999), p. 17.

138 *Vid.* «Domingo de Ramos. Cofradía de la Entrada Triunfal de Ntro. Padre Jesús en Jerusalén y María Santísima del Amor y la Esperanza». En: *Semana Santa…* (1998), p. 18.

1996 el piadoso propósito se transformaba en realidad: gracias al decidido apoyo ofrecido por el consiliario de la Cofradía, don Antonio Romera Hernández, la imagen de *María Santísima del Amor y la Esperanza* [fig. 71], tallada por el joven escultor sevillano Ángel Rengell, llegaba a la iglesia parroquial de Alcaudique. En la tarde del 3 de febrero de aquel año era bendecida en un emotivo acto en el que participaría el presidente de la Asociación de Hermandades y Cofradías de Almería, don José Rafael López Usero, y el Hermano Mayor de la Real, Ilustre y Universitaria Hermandad de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús de la Oración en el Huerto y Nuestra Señora del Amor y la Esperanza de Almería[139], corporación que apadrinaba a la nueva imagen[140].

El Domingo de Ramos de 1996 realizaba su primera estación de penitencia *María Santísima del Amor y la Esperanza*[141]. Imagen de candelero de tamaño natural tallada en madera de cedro y policromada al óleo, María se presenta de pie, con sus brazos separados del tronco y con su cabeza, erguida sobre fino y esbelto cuello, ligeramente inclinada hacia la izquierda, mostrándonos una fisonomía abatida por el sufrimiento padecido.

En el juvenil rostro de esta *dolorosa*, tallado, en línea con la interpretación contemporánea que Rengell hace del Barroco sevillano, con delicadeza y perfección, belleza y dolor quedan asociados indisolublemente. María es Mujer y Virgen; Mujer en su sufrimiento como Madre, Virgen en la belleza divina de su rostro, en el Amor y la Esperanza que su mirada baja y, aunque afligida, de profundidad inabarcable transmite.

De sus grandes ojos de cristal almendrados, enmarcados por pestañas postizas en su párpado superior, brotan dos lágrimas de cristal, resumen de su sufrimiento, que caen por sus mejillas. En su boca, de finos labios sonrojados que han quedado ligeramente separados para permitirnos observar su blanca dentadura, al tiempo que observamos el abatimiento de la Virgen percibimos, por el gesto complaciente esbozado, la esperanza de María en el cumplimiento de la promesa de la Resurrección [fig. 72].

Sus manos, pequeñas y abiertas, sin tensión alguna, se adelantan hacia el espectador para portar un blanco pañuelo en su derecha y un rosario, en su opuesta.

Durante su paso por las calles virgitanas *María Santísima del Amor y la Esperanza* luce bella saya blanca ricamente bordada en labor de recorte, decorada con ramillete de azucenas contenido en esbelto vaso, clara referencia iconográfica a la Inmaculada Concepción de María y las innumerables virtudes que glorifican a la Virgen; amplias mangas del mismo tejido que la saya, decoradas con labores geométricas borda-

Fig. 71. *María Santísima del Amor y la Esperanza*, obra de Ángel Rengell. Fotografía: Antonio Campos Reyes.

Fig. 72. Detalle del rostro de *María Santísima del Amor y la Esperanza*. Fotografía: J. M. Martín Robles.

139 MORALES, Manuel. «La Cofradía de Estudiantes apadrinará la bendición de la nueva imagen de la Esperanza de Berja». *La Voz de Almería*, 2 de febrero de 1996, p. 10.

140 Sobre aquel acto quedo constancia en el Boletín que la Cofradía editase en 1996. En aquellas páginas se dio crónica del evento –«Bendición de María Stma. del Amor y la Esperanza»– y quedó recogida la intervención y la poesía que don José Rafael López Usero dedicase a la imagen mariana. *Vid. Semana Santa'96. Domingo de Ramos*. Almería: Gráficas Úbeda, 1996.

141 LA VOZ. «Nueva imagen para el Domingo de Ramos de Alcaudique». *La Voz de Almería*, 2 de abril de 1996, p. 16; LLEBRÉS, J. A. «A nuestra señora del Amor y Esperanza». En: *Semana Santa'96…* (1996), s.p.

Fig. 73. Estación penitencial de *María Santísima del Amor y la Esperanza* en la mañana del Domingo de Ramos de 2011. Fotografía: Vicente Ruiz Real.

Fig. 74. *Nuestra Señora de la Soledad*, obra de José María Aguilar Collados (antes de su restauración en 2010). Fotografía: Vicente Ruiz Real.

das en resalte, bajo las que asoman níveos manguitos rematados con encajes; ancho fajín blanco, profusamente decorado con bordados en hilo de oro, en cuyo centro aparece el escudo de la cofradía; ampuloso rostrillo; manto de terciopelo verde –color que simboliza la Esperanza– sin bordado y con gallarda puntilla dorada en sus bordes; y, sobre el manto, rica toca de malla de oro bordada con elementos florales en cuyos extremos, cayendo elegantemente sobre los hombros de la Virgen, se han dispuesto el anagrama de María como Virgen y Reina, en su izquierda, y el de la Esperanza en su derecha [fig. 73].

A pesar de representar iconográficamente la imagen titular de la Cofradía de la *Borriquita* a la Virgen Dolorosa, coronada en este caso por aurea corona abierta de cuidada labor orfebre con incrustación de piedras semipreciosas, cruz en el centro de la diadema y diez estrellas culminando los resplandores, *María* no luce sobre su pecherín el puñal de la Pasión que generalmente la identifica como "Reina del Dolor".

Nuestra Señora de la Soledad[142]

Testigo directo del fervor con el que los virgitanos veneraban durante la estación penitencial del Viernes Santo a la imagen de *Cristo yacente*, en 1953 donaba don José María Mantilla y Pérez de Ayala[143] a la Hermandad del Santo Sepulcro una talla de la *Virgen de la Soledad* [fig. 74]. Imagen debida a la gubia del escultor y monje jerónimo José María Aguilar Collados –fray José María de Madrid– quien, para "mayor gloria de María Santísima", finalizaba la bella pieza aquel mismo año.

En la Semana Santa de 1954[144] la imagen de la *Soledad* realizaba su primera estación de penitencia tras la imagen de *Cristo muerto*.

Talla completa en madera ricamente policromada y estofada, atendiendo el artífice a técnicas tradicionales[145], en esta imagen de 160

142 Un estudio en profundidad de esta imagen en MARTÍN ROBLES, Juan Manuel. «Arte religioso…», pp. 226-228, texto que seguimos en esta nueva aproximación.

143 ALGARRA, José. «Berja. Semana Santa». *La Voz de Almería*, 22 de abril de 1954, p. 5. También sería este mismo virgitano uno de aquellos que donó el dinero necesario para la construcción del trono en el que habría de procesionar a partir de 1957 la *Soledad*: "se ha encargado la construcción de un trono para la Santísima Virgen de la Soledad, admirable obra, según boceto, valorada en cien mil pesetas, gastos que serán sufragados por don José María Mantilla y don Fermín Enciso", *vid.* ALGARRA, José. «Berja. Las procesiones de Semana Santa». *La Voz de Almería*, 5 de abril de 1956, p. 5.

144 Así se desprende de la lectura de las noticias dadas por don José Algarra, corresponsal de *La Voz* en Berja, en los años 1952, 1953 y 1954. En los dos primeros años tan sólo daría noticia de la procesión del *Santo Sepulcro*: "La procesión del Santo Sepulcro ha salido este año con un número mucho mayor de penitentes que los años precedentes. Doble fila de cofrades con sendos cirios precedían al majestuoso paso del Cristo yacente", *vid.* ALGARRA, José. «Berja. Los cultos de Semana Santa». *La Voz de Almería*, 18 de abril de 1952, p. 5; "El Santo Sepulcro, verdadera obra de arte, profusamente iluminado, avanzaba lentamente en medio de impresionante silencio", *vid.* ALGARRA ORGAYA, José. «Berja. Semana Santa». *La Voz de Almería*, 11 de abril de 1953, p. 5. En 1954 ya citaría el periodista a la *Soledad* como nueva imagen procesionada en la noche del Viernes Santo: "Con el recogimiento y devoción tradicionales se han celebrado las distintas procesiones entre las que ha descollado la de la Hermandad del Santo Sepulcro y de la Soledad. Este año han sido 260 los hermanos que han acompañado al Santo Sepulcro y la Santísima Virgen de la Soledad", *vid.* ALGARRA, José. «Berja…».

145 Para una aproximación al estudio de la escultura polícroma hispana *vid.* ECHEVERRÍA GOÑI, Pedro Luis. *Policromía renacentista y barroca* (Colección Cuadernos de Arte Español, 48). Madrid: Historia 16, 1991.

centímetros de altura se muestra Aguilar deudor de las nuevas corrientes escultóricas religiosas, lo que le llevaría a alejarse, a pesar de tratarse de una escultura aún en línea con los modelos *neobarrocos* imperantes, del abatimiento físico y la expresión afligida que caracterizará a la representación historicista de la *Soledad de María*[146].

De pie, ligeramente inclinada hacia adelante, abatida por el dolor, la talla de *Nuestra Señora de la Soledad* muestra un acusado dinamismo que rompe la frontalidad de la pieza, refuerza el vigor dramático de la imagen y tendrá su correspondencia en el plegado de sus ropas. En un evidente y elegante *contraposto*, su pierna derecha, flexionada, se adelanta respecto a la izquierda, compensando así el movimiento de su brazo derecho, que se separa del tronco, y el pronunciado giro, también hacia la derecha, de su cabeza. Su mano izquierda, equilibrando el movimiento de la pierna, reposa dulcemente sobre su pecho a la altura de su corazón.

A pesar del sufrimiento latente en su mirada entornada, baja y desolada, dirigida a los instrumentos de la Pasión que porta en su diestra, María se presenta como una joven de idealizada belleza, como corresponde a la representación Barroca de la Virgen.

En su rostro girado a la derecha, ofreciéndonos un perfil de rasgos clásicos, se destacarán, bajo unas perfiladas cejas enarcadas, sus abultados ojos, de cristal y sin pestañas, hinchados por el llanto y el sufrimiento de la Madre ante los suplicios de su Hijo. De aquéllos brotan dos lágrimas de cristal que resbalan por sus sonrosadas mejillas[147]. Su boca, en un gesto de desolación, permanece entreabierta, dejando ver la nívea dentadura tallada; sus labios, rajados y amoratados, son expresión última de su desconsuelo [fig. 75].

Sus delicadas manos destacaban originalmente, con su posición, la soledad y el dolor de María. Mientras en la diestra, adelantada hacia el espectador, portaba[148] los tres clavos con los que Cristo fuese clavado al madero y la corona de espinas con la que, sarcásticamente, lo intitulasen en casa de Poncio Pilato "Rey de los Judíos", su izquierda queda apoyada sobre el pecho en un intento de consolar a su maltratado corazón, traspasado por siete espadas en recuerdo de los sufrimientos de su Hijo.

Fig. 75. Detalle del rostro de *Nuestra Señora de la Soledad*. Fotografía: Vicente Ruiz Real.

Como señalábamos en nuestro anterior estudio de la imagen mariana, "el dramatismo contenido de la imagen, como corresponde a la búsqueda de valores simbólicos que caracterizará la obra de Aguilar, no quedará patente, como venimos señalando, a través del color de sus ropas o el afligido semblante lloroso de la Virgen, como sería de esperar en una representación neobarroca, sino en la composición triangular que conforman manos y rostro. Ángulos compositivos que concentran toda la atención del espectador y patentizan el abatimiento de la Madre por la muerte del Hijo, sentimiento contenido, ante la esperanza en la realidad del aviso que Cristo hiciese de su Resurrección. Atormentada por los dolores de la Vía y el Calvario, la Virgen, en la más absoluta soledad, fija su lacrimosa mirada en los clavos y la corona de espinas; símbolos del sufrimiento del Redentor y recuerdo de su propio dolor –ya aventurado por el viejo Simeón durante su encuentro en el templo (Lc 2, 34-35)– como Madre"[149].

Rompiendo con la imagen arquetípica de la Soledad, aquella que crease en 1565 Gaspar de Becerra, la *Soledad* virgitana no viste el luto imperante en tiempos de Felipe II. Su vestimenta se asemeja más a la de una mujer hebrea del tiempo de Jesús: saya encarnada decorada por doradas cruces de desarrollo vegetal y áureos

146 Sobre esta iconografía *vid.* SÁNCHEZ REAL, Javier. «Iconografía de la Soledad». En: *Semana Santa…* (1995), pp. 12-58.

147 Tras la reciente restauración de la imagen mariana, y siempre según el criterio del restaurador, en su rostro luce la *Soledad* cinco lágrimas de cristal.

148 Utilizamos en este caso el pasado de forma intencionada, ya que después de la restauración –desde nuestro punto de vista inspirada en criterios poco acertados– que Salvo Rabasco ha llevado a cabo de la imagen se decidió que la *Soledad* dejase de portar en su mano los símbolos que la identifican.

149 MARTÍN ROBLES, Juan Manuel. «Arte religioso…», p. 227.

Fig. 76. Detalle de uno de los angelotes con corona de flores que luce en su túnica *Nuestra Señora de la Soledad*. Fotografía: J. M. Martín Robles.

Fig. 77. Estación penitencial de *Nuestra Señora de la Soledad*, acompañada por *San Juan Evangelista*, en la tarde-noche del Viernes Santo de 2011. Fotografía: Vicente Ruiz Real.

tondos ornados con angelotes de rollizas carnaciones rosáceas que portan coronas de flores [fig. 76], con amplio escote ricamente bordado, que deja al descubierto el cuello de la Virgen; cofia blanca que cubre su cabello y enmarca pulcramente el óvalo facial; y manto azul preciosamente estofado en su parte posterior[150], artificiosamente recogido en su brazo derecho y abrochado en su pecho por broncíneo broche gallonado. A pesar de ser la suya una túnica larga, sus pies, calzados por monásticas sandalias, quedan visibles.

Sin corona ni resplandor, tan sólo se añadirá a la talla el blanco pañuelo que portará la Virgen en su mano izquierda [fig. 77].

Iconografía no reflejada en los evangelios canónicos, la de la *Soledad de María* se sumará, en el imaginario popular, a la de la Virgen Dolorosa como "síntesis de todos los sufrimientos de la Pasión de María"[151]; representación piadosa del momento en el que, tras el Entierro de Cristo, "la Virgen queda sola con su dolor"[152].

OTRAS IMÁGENES DE LA PASIÓN VIRGITANA

Además de las imágenes titulares de las que hasta aquí nos hemos ocupado, representaciones de Jesús y María, los desfiles procesionales de Semana Santa en Berja se complementa con otras figuras que enriquecen notablemente las estampas ofrecidas por las cofradías y agrupaciones nazarenas virgitanas.

Niño Jesús de Praga

El Domingo de Ramos de 1993 la Cofradía de la Entrada Triunfal de Nuestro Padre Jesús en Jerusalén incorporaba a su cortejo procesional al *Niño Jesús de Praga*[153] [fig. 78]. Pequeña imagen letífica, cuya devoción, iniciada en Alemania en el siglo XVII, llegaría a España gracias a los Carmelitas descalzos[154], que encabezaría el desfile procesional portado sobre andas por niños.

150 Precisamente en el borde de este esgrafiado, donde quedan dispuestos caprichosas formas animales junto a *putti* de redondeadas facciones, es donde podemos leer la leyenda, en dorados caracteres capitales, en la que consta tanto la fecha de finalización de la imagen, como el "autor" de la misma: "la hizo a mayor gloria de María Santísima un monje del Parral V-VI-MCMLIII".

151 MARTÍNEZ JUSTICIA, María José. *La vida de la Virgen en la escultura granadina*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1996, p. 216.

152 REAU, Louis. *Iconografía…*, p. 116.

153 «Cofradía de Nuestro Padre Jesús en su entrada en Jerusalén». En *Semana Santa…* (1994), p. 4.

154 Sobre la historia de la devoción a la imagen del Niño Jesús de Praga *vid.* http://webcatolicodejavier.org/origennino.html [Consulta: 12 de febrero de 2012].

Obra de serie realizada en escayola policromada, de tamaño inferior al natural –como correspondería a las representaciones barrocas del Niño Jesús destinadas al culto en el interior del templo o el convento–, aparece aquí el Redentor erguido y con sus brazos ligeramente elevados y flexionados para sostener en su mano izquierda una bola azul, representación simbólica del globo terráqueo, mientras que con su diestra, alzada, bendice levantando sus dedos índice y corazón, unidos por grueso anillo dorado. Su cabeza queda ligeramente ladeada hacia la derecha.

Sus ojos abiertos de cristal; su mirada limpia e inocente; su boca entreabierta en la que se esboza una sonrisa; el mechón que revuelto cae sobre su frente; o su candorosa expresión, todo en su rostro de pequeñas facciones, transmite ternura y pureza infantil, al mismo tiempo que esperanza[155] en el nuevo Orden que, como Soberano, Cristo habría de traer a la Humanidad.

Como Rey que es, la imagen del *Niño Jesús de Praga* luce sobre su testa plateada corona imperial rematada por una cruz. Reforzando su imagen magnificente un ampuloso manto de terciopelo grana, decorado con dorada cenefa bordada a lo largo de todo su filo y cerrado a su cuello por broche simple, recubre al Niño, que viste larga túnica blanca con brocados y rico bordado en cuello y bocamangas.

Iconográficamente se representa aquí a Jesús Niño como Gobernante absoluto del orbe cristiano, al cual bendice en actitud condescendiente.

Verónica

En 1989, unos meses después de constituirse, gracias al apoyo que le brindase el párroco don Antonio Durán Barrios, la Cofradía de la Verónica, un grupo de cofrades de aquella emergente hermandad femenina contactaban con el escultor granadino Antonio Barbero Gor para encargarle la realización de su imagen titular: la *Verónica* [fig. 79]. En marzo de 1990 el imaginero daba por finalizado su trabajo, siendo inmediatamente trasladada la imagen a la parroquia de La Anunciación y bendecida[156]. En la Semana Santa de aquel mismo año realizaba la *Verónica* su primera estación penitencial en la noche del Jueves Santo.

Imagen de candelero, "al más puro estilo de la imaginería barroca andaluza"[157]; talla de tamaño natural en madera policromada en semibrillo, *Verónica* se presenta ligeramente inclinada hacia adelante, como correspondería al momento en que, tras enjugar el rostro de Jesús caído, levanta sus rodillas del suelo para incorporarse al tiempo que sostiene entre sus manos el paño en el que queda impresa la divina efigie. El ligero adelantamiento de su pierna derecha, cuyo pie queda, debido al señalado *contraposto*, descubierto bajo la túnica, reafirma el dinamismo de la imagen realizada por Barbero.

Fig. 78. El *Niño Jesús de Praga*, en su capilla de la iglesia de Alcaudique. Fotografía: J. M. Martín Robles.

Fig. 79. *Verónica*, durante su estación penitencial en la noche del Jueves Santo de 2011. Fotografía: Juan Antonio Ramos Martín.

155 Tal como señala Federico Revilla, el niño, en general, será símbolo "de lo nuevo o lo prometedor, en cuanto posibilidades de realización", *vid.* REVILLA, Federico. *Diccionario…*, p. 272.

156 *Semana Santa…* (1994), p. 10.

157 *Semana Santa…* (1995), p. 20.

Fig. 80. Detalle del rostro de Cristo en el paño que porta *Verónica*. Fotografía: J. M. Martín Robles.

Fig. 81. Detalle del rostro lloroso de *Verónica*, obra de Barbero Gor. Fotografía: J. M. Martín Robles.

Sus brazos abiertos y despegados del tronco permiten a la *Verónica* mostrarnos el blanco lienzo impresionado dulcemente asido por dos dedos. Originalmente *Verónica* portaba un lienzo realizado por el propio escultor en el cual quedaba representado Jesús coronado de espinas y con su rostro sangrante, atendiendo a la imagen que de Cristo, abatido por los continuos castigos infringidos durante los momentos previos a su juicio y los sufrimientos padecidos durante la Vía Dolorosa, nos han transmitido los evangelios y, especialmente la tradición popular en la que se inspira el episodio del encuentro de Jesús con la Verónica [fig. 80]. Desde la Semana Santa de 2012 el paño que Barbero realizase ha sido sustituido por una nueva pieza ejecutada por el pintor almeriense Diego Domínguez Herrero (Zurgena, 1921), quien donaría a la cofradía un paño de lino con el Santo Rostro pintado al óleo[158].

La cabeza de *Verónica*, erguida sobre enhiesto y rotundo cuello, presenta el doble mentón característico de las representaciones femeninas de Barbero[159]. En su joven rostro queda patente el dolor ante los sufrimientos de Cristo [fig. 81]. Su profunda mirada perdida al frente, enfatizada por las largas pestañas postizas que luce; el pronunciado y expresivo arqueamiento de sus cejas; las tres lágrimas cristalinas que, tras brotar de sus lacrimosos ojos de cristal, resbalan por sus sonrosadas mejillas dejando un rastro perceptible; y el gesto entristecido de su boca entreabierta, de finos labios y blanca dentadura, representan "fielmente los rasgos de piedad, humanidad y sencillez de aquella mujer judía"[160] y resumen, en esta bella faz de recias facciones, el dolor del género humano ante los padecimientos voluntariamente asumidos por Jesús.

El tono morado de sus maquillados párpados, al tiempo que reflejan su padecimiento, nos habla, al igual que los largos pendientes plateados que cuelgan de sus orejas, talladas y en parte cubiertas por el blanco tocado que cubre su cabeza, de la no pertenencia al grupo de las Santas Mujeres y del *status* social de Verónica[161], aquella mujer a la que Jesús, según recogiese Nicodemo en su evangelio apócrifo, sanaría durante su actividad pública[162].

Verónica viste, tanto en capilla como durante su estación penitencial, encarnada saya de terciopelo sin bordado y con abierto y redondeado escote que deja al descubierto su cuello; aquélla queda ajustada a su cintura por largo cíngulo de rico bordado en hilo de oro anudado en su frente. Parte de su torso queda cubierto por blanco tocado que, en disposición angular cae desde sus hombros para quedar recogido en su pecho con elegante broche ovalado de plata. Su cabeza queda cubierta por blanco rostrillo carente de bordado y ajustado a su fren-

158 *Vid.* MONTALVO, Laura. «Diego Domínguez dona a la Verónica de Berja un paño con el rostro de Cristo». *Ideal Almería* (ed. digital), 23 de marzo de 2012. http://www.ideal.es/almeria/v/20120325/provincia/diego-dominguez-dona-veronica-20120325.html [Consulta: 24 de marzo de 2012].

159 Esta característica puede observarse especialmente en una de las imágenes realizadas por Barbero para la Semana Santa de Granada, en la que pueden hallarse rasgos faciales comunes con la talla conservada en Berja: *María Santísima de la Alegría* (1992).

160 «Breve historia de la Cofradía de la Verónica». En: *Semana Santa*… (1996), p. 10.

161 En su relato de la entrevista de Verónica con Pilatos, Santiago de la Vorágine, señala que ésta era una "noble señora entusiasta de Jesús", *vid.* VORÁGINE, Santiago de la. *La leyenda*… t. I, p. 225.

162 "Y cierta mujer llamada Verónica empezó a gritar desde lejos diciendo: «Encontrándome enferma con flujo de sangre, toqué el borde de su manto y cesó la hemorragia que había tenido doce años consecutivos»", *vid. Evangelio*…, p. 162.

te mediante elegante plegado, aunque no cubriendo por completo su pelo, del que tenemos oportunidad de ver algunos mechones. Sobre la nívea tela, un manto verde de terciopelo cubre a la imagen desde la cabeza hasta los pies. Pieza textil sin decoración alguna, ésta queda abierta cayendo de forma natural a ambos lados de la imagen gracias a la disposición de los brazos de la *Verónica*.

Si bien no encontramos referencia alguna a esta noble y piadosa mujer en los evangelios canónicos, tanto los apócrifos como las leyendas populares[163] y, como derivación de éstas, el Teatro de los Misterios aportan rasgos suficientes para la caracterización iconográfica de este personaje cuyo nombre derivará precisamente del que es su atributo: el blanco lienzo en el que, como recompensa por el piadoso gesto realizado para con el Hijo del Hombre, quedase impresionado la *vera icona* o verdadera imagen de Jesús[164].

La devoción popular hacia esta mujer generalmente representada como una joven cubierta por turbante o cofia, en cuyo acto queda resumida la piedad y compasión del creyente, quedaría reflejada en la sexta estación del Vía Crucis: la Verónica limpia el rostro de Jesús[165]. Preciso instante que teatralmente quedaría reflejado en las calles virgitanas el Jueves Santo durante el encuentro, de gran dramatismo barroco, de *Verónica*, talla que iconográficamente responde al modelo procesional tradicional, con *Nuestro Padre Jesús Nazareno*.

San Juan Evangelista

Con el objetivo de incrementar el patrimonio escultórico de la Hermandad del Santo Sepulcro y Nuestra Señora de la Soledad[166], al tiempo que completar el ciclo iconográfico, la propia cofradía encargaba al escultor ayamontino José Andrés Antúnez[167] la talla de *San Juan Evangelista* [fig. 82], representación finalizada en 1963 que se incorporaba aquel mismo año al cortejo procesional del Viernes Santo.

Fig. 82. *San Juan Evangelista* o *de la Palma*, obra de José Andrés Antúnez. Fotografía: J. M. Martín Robles.

Fig. 83. Detalle del rostro de *San Juan Evangelista*. Fotografía: J. M. Martín Robles.

163 Junto con las aportaciones literarias de Roberto de Borrón y Roger de Argenteuil, quienes localizan el emotivo encuentro de Jesús y Verónica en la Calle de la Amargura, una de las leyendas populares más difundidas sobre Verónica será la que recogerá en su *Leyenda dorada* Santiago de la Vorágine, aunque éste no situará la milagrosa impresión del rostro de Cristo en el blanco lienzo durante el camino al Calvario, sino con anterioridad: "Cuando mi Señor recorría estas tierras predicando, como yo muy a pesar mío me veía privada de su presencia, quise remediar esto procurándome un retrato suyo para tenerlo a la vista y consolarme de su ausencia contemplando su imagen. Un día, precisamente yendo yo con la tela preparada a casa del pintor a encargarle que hiciera el retrato de que te hablo, me encontré con Jesús, quien al verme me preguntó que a donde me dirigía con aquel trozo de lienzo. Como yo le expliqué lo que pretendía, Él me pidió la tela; se la di, y al poco rato me la devolvió con la imagen de su venerable cara grabada en ella", *vid.* VORÁGINE, Santiago de la. *Leyenda…* t. I, p. 225.

164 Como señala Louis Reau, "según otra versión, el nombre Verónica sería una deformación del griego Berenice", *vid.* REAU, Louis. *Diccionario…*, p. 483.

165 Iconográficamente se define este pasaje mediante la figura de Cristo desplomada bajo el peso de la cruz a la que una mujer, Verónica, se acerca y enjuga su rostro, sudoroso y sangrante, con un paño en el que quedará señalado la faz divina. *Vid.* MARTÍN ROBLES, Juan Manuel. «La figura del Nazareno en los Víacrucis». En: MARTÍNEZ SORIA, Carlos Julián (coord.). *Las Cofradías de Jesús Nazareno. Encuentro y Aproximación a su estudio*. Cuenca: Diputación Provincial, 2002, pp. 209-210.

166 CARDILA ESPINOSA, Vicente. «Especial relieve…».

167 La firma del escultor y la fecha de ejecución, "J. ANDRÉS ANTÚNEZ 63", aparecen incisas, en letras rojas, en la parte posterior de la base de la imagen.

Imagen tallada por completo en madera, la figura del evangelista presenta unas carnaciones morenas y una policromía mate sobria, de tonos planos, que más atienden a cuestiones simbólicas que a soluciones estéticas. De tamaño inferior al natural –161 centímetros de altura– y estilizada figura, el discípulo amado, erguido, parece iniciar el paso, tal como indica el ligero adelantamiento, sugerido por los pliegues de su túnica, de su pierna izquierda y la posición avanzada, respecto a su par, de su descalzo pie izquierdo.

Sus brazos flexionados quedan ligeramente separados del tronco. Su mano derecha, dispuesta en el eje compositivo de la figura, queda abierta con su dedo índice totalmente extendido, dirigiendo nuestra atención hacia el frente[168]; su izquierda, cerrada, sostiene grácilmente la palma que popularmente identifica a esta imagen.

Mientras su tronco se mantiene recto, en posición frontal, su cabeza, sin nimbo ni resplandor, se gira, provocando la tensión muscular del cuello, hacia la derecha, a donde dirige el evangelista su mirada perdida. Su imberbe rostro juvenil y afeminado, enmarcado por larga cabellera de peinado hebraico que cae sobre su espalda, refleja a través de sus ojos enrojecidos; el gesto triste de sus labios sellados; sus cejas levantadas y su ceño fruncido, su pesadumbre y preocupación [fig. 83].

Figura de apolíneas proporciones, viste *San Juan* larga túnica verde de redondeado cuello, ligeramente abierto en su pecho, y anchas mangas decorada en todos sus bordes por preciosa cenefa de decoración geométrica dorada. Estrecho fajín anudado en su costado izquierdo ciñe a su cintura la túnica, que cae recta sobre los descalzos pies del apóstol formando geométricos pliegues. Completa su vestido amplio manto rojo, decorado con gráciles formas lineales esgrafiadas, que cubre sus hombros y recoge en su brazo derecho.

Iconográficamente la imagen neobarroca tallada por Antúnez responde a la representación occidental[169], idealizada según el modelo barroco sevillano, del discípulo amado. Respecto a la interpretación de la palma[170] que porta en su mano izquierda, atributo poco común del hijo del Zebedeo[171], podemos señalar ateniéndonos a la ubicación de éste en el cortejo procesional del Viernes Santo –sólo o acompañando a la *Soledad*, pero siempre tras la imagen de Cristo muerto– y que la talla fue encargada por la propia hermandad –lo que nos lleva a pensar en un diseño intencionado de todo el séquito que acompaña al *yacente* en aras de la dramatización teatral tan común a la celebración pasionista– que ésta queda aquí transformada en símbolo de vida perpetua; icono de la victoria eterna de Cristo a través de su muerte terrenal en la Cruz [fig. 84].

Fig. 84. *San Juan Evangelista* y *Nuestra Señora de la Soledad* durante su Estación de Penitencia del año 2011. Fotografía: Durba Fotógrafos.

168 Recurso dramático recurrente, máxime si tenemos en cuenta la habitual disposición de *San Juan* en el cortejo procesional: siempre antecedido del cuerpo crucificado o yacente, como es el caso virgitano, de Cristo, y acompañando a la Virgen, a la que parece indicar la dirección a seguir.

169 "En Occidente, es un joven sin barba. En el Oriente bizantino, es representado como un anciano calvo de barba blanca", *vid.* DUCHET-SUCHAUX, Gastón y Michel PASTOREAU. *La Biblia…*, p. 226.

170 Sobre la palma como atributo del evangelista, existen dos teorías iconográficas: la de que ésta sea símbolo de victoria y vida eterna, según la interpretación literal del texto recogido por san Juan en su evangelio (Jn 21, 20-24); y la de atributo concedido por la Virgen, antes de su muerte, para que Juan la portase, delante de su féretro, en sus funerales.

171 Son atributos comunes de san Juan evangelista: el águila del tetramorfos, símbolo que en ocasiones sustituirá a la propia imagen; una copa de la que sale una serpiente o un dragoncillo; o la caldera hirviendo, instrumento de su martirio.

José Luis Alonso Ponga
Fernando Joven Álvarez, OSA
Mª. Pilar Panero García
Coordinadores

La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica III

Representaciones y ritos representados. Desenclavos, pasiones y vía crucis vivientes

Este volumen reune parte de las contribuciones científicas presentadas al *III Congreso Latinoamericano de Religiosidad Popular: La Semana Santa. Representaciones y ritos representados. Desenclavos, pasiones y vía crucis vivientes* celebrado en Valladolid del 25 al 27 de febrero de 2016

Organizan:

Universidad de Valladolid
Cátedra de Estudios sobre la Tradición

ESTUDIO TEOLÓGICO AGUSTINIANO DE VALLADOLID

Colaboran:

Ayuntamiento de Valladolid

JUNTA DE COFRADÍAS DE SEMANA SANTA VALLADOLID

fundación centro etnográfico Joaquín Díaz
DIPUTACION DE VALLADOLID

TEATRO CORSARIO
Castilla y León

© de este edición: Ayuntamiento de Valladolid
© de los textos: sus autores
© de las fotografías: sus autores o propietarios

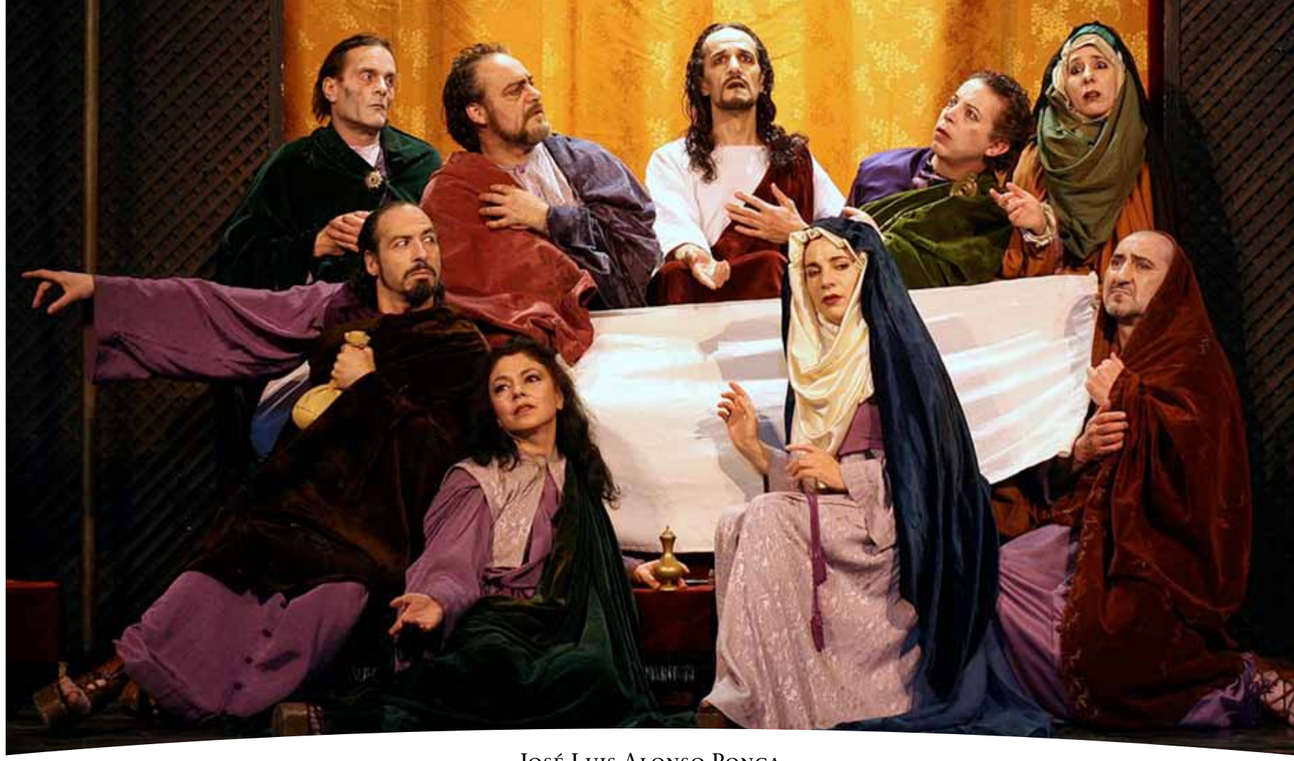
Coordinadores: José Luis Alonso Ponga
Fernando Joven Álvarez, OSA
Mª. Pilar Panero García

Edita: Ayuntamiento de Valladolid
Valladolid 2017

I.S.B.N.: 978-84-16678-16-7

http://www.valladolid.es/en/ayuntamiento/catalogo-publicaciones
www.agustinosvalladolid.es
www.religiosidadpopular-semanasanta.com

Adaptación de diseño, maquetación y edición digital: Luis Vincent, Urueña 2016
Alojamiento en servidor de la edición digital: Fundación Joaquín Díaz - www.funjdiaz.net
http://archivos.funjdiaz.net/digitales/CIERP/SemanaSanta_AntropologiaReligionIII.pdf



José Luis Alonso Ponga
Fernando Joven Álvarez, OSA
Mª. Pilar Panero García
Coordinadores

La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica III

Representaciones y ritos representados. Desenclavos, pasiones y vía crucis vivientes

Ayuntamiento de Valladolid

Índice

PRESENTACIÓN

Óscar Puente Santiago, *Alcalde de Valladolid* 7

INTRODUCCIÓN

José Luis Alonso Ponga, Fernando Joven Álvarez OSA, Mª. Pilar Panero García, *Coordinadores* 9

I. PONENCIAS

Conferencia inaugural: CELEBRACIÓN DE LA PASIÓN Y MUERTE DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO
Ricardo Blázquez Pérez 21

LA RELIGIOSIDAD POPULAR DE SEMANA SANTA YAQUI, MAYO Y CORA
Armando Partida Tayzan 29

DRAMAS DE LA PASIÓN EN EL MÉXICO VIRREINAL: HACIA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN
Beatriz Aracil 49

LAS TRES HORAS Y EL DESENCLAVO DE CRISTO: UNA REPRESENTACIÓN EN LA SEMANA SANTA DE AYACUCHO (PERÚ)
Nelson E. Pereyra Chávez 63

CRISTO EN LA DIASPORA: VENERACIONES AL CRISTO NEGRO Y AL SANTO SEÑOR DE ESQUIPULAS DESDE CHIMAYÓ A MANILA
Gabriel Meléndez 75

LA CONMEMORACIÓN DE LOS RITOS DE VENERACIÓN EN LOS DRAMAS DE LA PASIÓN
Intidhar Ali Gaber 87

EL MISERERE DE AZAMOR
Joaquín Díaz 105

MÚSICA, SONIDOS Y RUIDOS DE LO SAGRADO: EL PAISAJE SONORO DE LA SEMANA SANTA EN CALABRIA (ITALIA)
Antonello Ricci 119

ESCHILO NEL *CHRISTUS PATIENS*
Pietro Totaro 133

RITOS Y REPRESENTACIONES DE LA CRUCIFIXIÓN Y SU ADAPTACIÓN HISTÓRICA Y ECO-CULTURAL
Pedro García González 143

DALLA MORTE DI GESÙ AL *CHRISTUS PATIENS*. SUL PERCORSO STORICO DI UN'IDEA
Laura Carnevale 159

UNA APROXIMACIÓN A LAS REPRESENTACIONES Y RITOS REPRESENTATIVOS DE LA SEMANA SANTA: CATALUÑA, ENTRE LA TRADICIÓN Y LA PIEDAD POPULAR
Josep María Sabaté i Bosch 171

PASIONES VIVIENTES EN LA COMUNIDAD DE MADRID: LA IMPLICACIÓN DE LA POBLACIÓN
Consolación González Casarrubios y María Pía Timón Tiemblo 205

DRAMATIZACIÓN, TEATRALIDAD Y ESPECTÁCULO EN LAS CELEBRACIONES DEL CICLO DE PASIÓN. RITUALIDAD Y PROCESO HISTÓRICO EN CASTILLA Y LEÓN
Ángel J. Moreno Prieto 213

OPERA D'ARTE, RITO E TEMPO. UNA SACRA RAPPRESENTAZIONE NELL'ITALIA DEL NORD, 1752-2012
Francesco Faeta 239

EL TEATRO DEL CONFLICTO. PASIONES VIVIENTES EN SICILIA ENTRE PIEDAD POPULAR, POLÍTICAS LOCALES Y NEGOCIO TURÍSTICO
Ignazio E. Buttitta 249

Conferencia de clausura: LA TEATRALIDAD DE LAS PROCESIONES: ENTRE DRAMA Y RITUAL
Enrique Gavilán Domínguez 263

II. COMUNICACIONES

SORIANO CALABRO: LA PASSIONE E LE ‹‹MAGNIFICHE ROVINE›› IL VENERDI SANTO NEL VIBONESE (STORIA - ARTE - CULTURA)
Martino Michele Battaglia 281

CONTEXTO Y ACTUALIDAD DE LAS COFRADÍAS PENITENCIALES
Antonio Bonet Salamanca 293

ENCAPSULANDO LA SEMANA SANTA; UNA LECTURA DE SU CARTELERÍA
Sergio Caminero Alonso 305

TINIEBLAS: UNA PROPUESTA ESCÉNICO-MUSICAL TEOLÓGICAMENTE INFORMADA DE LOS DIECIOCHO RESPONSORIOS DE SEMANA SANTA DE TOMÁS LUIS DE VICTORIA
Ignacio Nieto Miguel y Gregorio Casado Jiménez 315

LA MÚSICA VOCAL DE SEMANA SANTA EN ALGUNAS PROCESIONES SINGULARES DE CASTILLA Y LEÓN
Cristina Laura Casado Medrano 323

LOS ORÍGENES DE LA PRÁCTICA DEVOCIONAL DEL *VÍA CRUCIS* EN ZAMORA: LA CASA SANTA DE JERUSALÉN
José-Andrés Casquero Fernández 333

EL PASO DE RIOGORDO. TEATRO LAICO, REPRESENTACIÓN RELIGIOSA. HACIA UNA EXOTIZACIÓN DE LA RELIGIOSIDAD ANDALUZA
Andrea Cavallari 347

UBI EST MORS VICTORIA TUA. LA CARRERA DE LA MUERTE EN LA SEMANA SANTA DE YANHUITLÁN (OAXACA)
María Diéguez Melo 359

DRAMATIS PERSONAE, MEMORIA PASSIONIS DOMINI NOSTRI IESU CHRISTI (*DNI*), PER DUCATUM MISERICORDIAE
Santiago Diez Barroso 373

PERVIVENCIA Y ACTUALIDAD DE LAS REPRESENTACIONES DE LA PASIÓN DE ORIGEN NOVOHISPANO: LA SEMANA SANTA DE TAXCO
Javier García-Luengo Manchado 389

DRAMMATURGIE MUSICALI PER LA SETTIMANA SANTA IN SICILIA
Giuseppe Giordano 397

CAMINOS DE PASIÓN. LA SEMANA SANTA EN EL CORAZÓN DE ANDALUCÍA
Encarnación Giráldez Cejudo 409

LA REPRESENTACIÓN DE LA PASIÓN DE CRISTO: LA PROCESIÓN DE DISCIPLINANTES EN LA SEVILLA DEL SIGLO XVI
David Granado Hermosín 419

LOS PASOS VIVIENTES EN LA SEMANA SANTA DE ALCALÁ LA REAL (JAÉN)
Salvador Rodríguez Becerra y Salvador Hernández González 429

RIFLESSIONI SUL PIANTO RITUALE NEL MEZZOGIORNO ITALIANO
Silvia Lipari 445

LA SEMANA SANTA AMURRIOARRA: RECONSTRUYENDO LA TRADICIÓN
Samuel López González de Mendívil y Carlos Perales Romero 453

DE CASTILLA AL MEDIO OESTE. EXTRAÑEZA E IMPENETRABILIDAD EN LAS PROCESIONES DE SEMANA SANTA
Pablo Martín Domínguez 461

PRÁCTICAS Y RITUALES DE LA VENERABLE ORDEN TERCERA DE SAN FRANCISCO. LA REPRESENTACIÓN DE LA PASIÓN EN LOS TERCEROS EJERCICIOS
Mario Martín Gilsanz 467

PIANTO DELLA MADONNA, LAUDA XCIII DI FRA' JACOPONE DA TODI
Ivana Pistoresi De Luca 473

DRAMATIZACIONES ANCESTRALES EXPRESIÓN DE LA PIEDAD POPULAR EN LA PROVINCIA DE LEÓN Y ASPECTOS ETNOMUSICOLÓGICOS EN LAS MISMAS: AUTOS DE PASIÓN, «CALVARIOS» O VÍA CRUCIS VIVIENTES Y OTROS
Héctor-Luis Suárez Pérez 483

LAS PASIONES VIVIENTES EN EL SEÑORÍO DE VIZCAYA
Modesto Viguri Arribas 497

III. EPÍLOGO

EL RITO DEL DESENCLAVO EN BARRIO DE PIEDRA
José Manuel de la Huerga 507

Agradecimientos a

David Álvarez Cineira, Estudio Teológico Agustiniano de Valladolid

Javier Burrieza Sánchez, Universidad de Valladolid

Ana Isabel García Castaño, Universidad de Valladolid

Pedro García González, Gredos-San Diego-Buitrago de Lozoya (Madrid)

Luis Miguel García Sanz, Teatro Corsario

Enrique Gavilán Domínguez, Universidad de Valladolid

Daniel Herrero Luque, Universidad de Valladolid

José Manuel de la Huerga, Escritor

Tomás Marcos Martínez, Estudio Teológico Agustiniano de Valladolid

Pedro Piedras, Traductor

Ivana Pistoresi De Luca, Universidad de Valladolid

Luis Resines Llorente, Estudio Teológico Agustiniano de Valladolid

Salvador Rodríguez Becerra, Universidad de Sevilla

Antonio Vaca Fernández, Estudio Teológico Agustiniano de Valladolid

Germán Vega García-Luengos, Universidad de Valladolid

Presentación

Las representaciones del rito universal del justo ajusticiado, que en nuestra cultura se hace presente en la rememoración de los acontecimientos bárbaros que rodearon la muerte de Cristo, ha sido el eje conductor de un congreso internacional que Valladolid ha acogido, por tercera vez, de la mano de la Cátedra de Estudios sobre la Tradición de la Universidad de Valladolid y el Estudio Teológico Agustiniano de Valladolid, que participan del Centro Internacional de Estudios de Religiosidad Popular: La Semana Santa. En esta ocasión la Antropología y la Teología han vuelto a ir de la mano para profundizar en un tiempo litúrgico que en esta ciudad se vive de forma intensa y apasionada.

La ocasión ha servido, además, para que todos los que nos han visitado desde distintos lugares hayan tenido la ocasión de disfrutar de la lectura, en clave contemporánea, que hace Teatro Corsario de los episodios que van desde la Sagrada Cena hasta el Santo Entierro. Esta representación de nuestros días compone en el escenario la estética barroca castellana, para esta ciudad tan importante por la fuerza y el valor de su imaginería.

Aplaudo que Valladolid haya acogido a muchos estudiosos de la Semana Santa que trabajan desde ámbitos del saber distintos pero complementarios, porque estamos ante una realidad compleja que, en aquellos lugares en los que se vive de forma entusiasta, y Valladolid la vive así cada primavera, condiciona la identidad del individuo y del conjunto de la sociedad. Este volumen en el que el Ayuntamiento de Valladolid tiene el honor de participar ahonda en las distintas formas, a veces se trata solo de matices, de representar la Pasión, la mezcla de ritos profanos y sacros que cada generación transmite a la siguiente en un viaje de ida y vuelta. La Pasión, y sus representaciones por centrarnos en el objeto de este libro, arrastra un patrimonio cultural y religioso, que se llena de contenido gracias a la emoción popular.

La teatralidad barroca se materializará cada año en las calles y templos de nuestra ciudad de forma austera y hermosa, aunque está presente todo el tiempo. Aprovechemos este volumen para conocerla mejor y mostrársela a los demás.

Óscar Puente Santiago
Alcalde de Valladolid

Presentación

El presente volumen recoge las Actas del III Congreso Latinoamericano de Religiosidad Popular, que bajo el título: *La Semana Santa. Representaciones y ritos representados. Desenclavos, pasiones y vía crucis vivientes*, celebró sus sesiones, del 25 al 27 de febrero de 2016, en el en el Salón de Grados de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Valladolid y en el Aula Magna del Estudio Teológico Agustiniano de Valladolid.

Este congreso, al igual que los anteriores de 2008 y 2010, ha facilitado el intercambio y el debate entre investigadores de distintos ámbitos de estudio y diversa procedencia geográfica. Sin embargo, en esta tercera ocasión, a diferencia de las anteriores en las que la temática fue la Semana Santa en general, nos hemos querido centrar de forma monográfica en las representaciones de la Pasión dejando para otra ocasión las representaciones de la Pascua, que también son muy abundantes. Son puestas en escena cercanas por hacerse en vivo Cristo de la entrada triunfal en Jerusalén, la última cena y la traición de Judas, la oración del huerto, Jesucristo ante el sanedrín y Poncio Pilato, la flagelación y martirio de Cristo, su vía crucis y la crucifixión. También se ha abierto el congreso a estudios sobre elementos importantes como las composiciones musicales que acompañan a los ritos y representaciones, y al debate y la reflexión sobre como la representación o acción dramática, entendida esta como mímesis, se intercala con el rito y con el acontecimiento, que son reales.

La Semana Santa es la conmemoración cristiana de la pasión, muerte y resurrección de Jesucristo y constituye dentro del año, para los creyentes católicos, un período de especial significatividad. Ahora bien, la riqueza de celebraciones que encierra esa Semana, tanto dentro de la propia liturgia de la Iglesia como fuera de ella, no sólo es relevante para los católicos que confiesan y manifiestan públicamente su fe. Impregna también el sentir de una sociedad y una cultura que, por siglos, se sintió en su totalidad identificada con las mismas y que, todavía hoy, las considera como expresión de una identidad profunda que trasciende el propio hecho de las creencias personales de cada uno de los individuos. Las siente así auténticamente suyas en su más hondo sentido.

En el marco de la Semana Santa el pueblo fiel ha respondido a la emoción que producían en él los últimos días de la vida de Jesús representando en vivo tales acontecimientos. Las escenificaciones de la Pasión, los desenclavos, los vía crucis vivientes, no son simples repeticiones teatrales de hechos acaecidos en el pasado como sucede con determinadas efemérides históricas que, cada vez más, son objeto de representación por multitud de intereses de todo tipo. Lo que ocurre en Semana Santa es algo más, late en sus escenificaciones una auténtica recreación, aquí y ahora, en cada pueblo o ciudad, de sucesos que encierran una carga de valores y significados —no sólo religiosos, también éticos, sociales, culturales— que, aceptados conscientemente o no, impregnan el devenir diario de las gentes. Cada Semana Santa dichos valores y significados son reasumidos, quizá con matices nuevos, pero ahí están, año tras año, permaneciendo en lo más profundo de la nuestra sociedad.

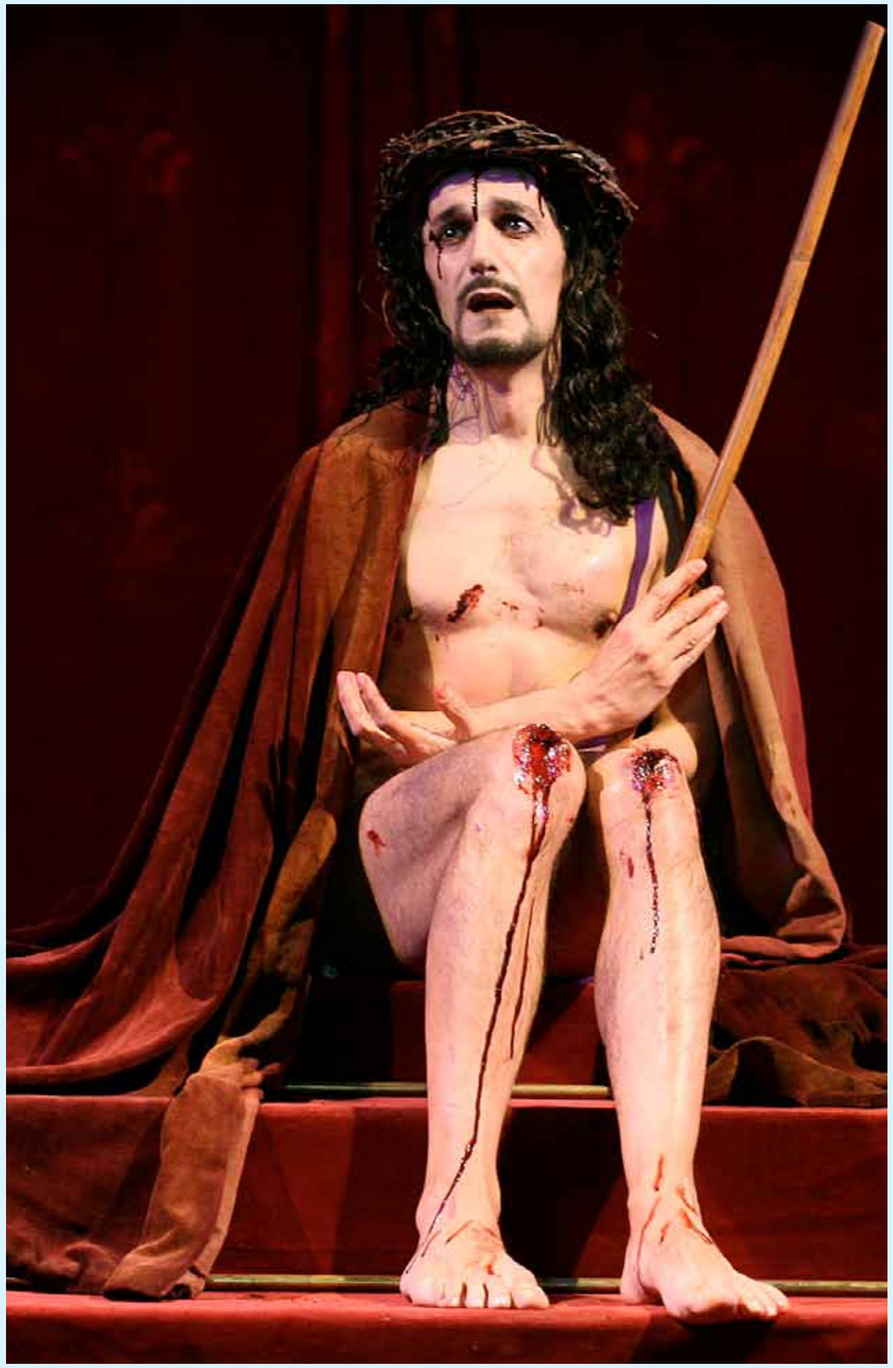
La Antropología, como disciplina científica que es, no puede por menos de buscar explicaciones. La Antropología describe hechos, acciones, situaciones… y hace interpretaciones, propone causas y sugiere razones. Va tras el porqué de todo lo que sucede en la expresión cultural humana. ¿Qué ocurre en Semana Santa? La pregunta, el desafío intelectual, sigue ahí. Ninguna Antropología, si quiere ser tal, lo puede eludir.

Desde el Centro Internacional de Estudios de Religiosidad Popular: La Semana Santa, la Cátedra de Estudios sobre la Tradición y Centro de Antropología Aplicada de la Universidad de Valladolid y el Estudio Teológico Agustiniano de Valladolid, agradecemos sinceramente a todos los que han hecho posible este Congreso, a todos los participantes y a quienes han colaborado, de un modo u otro, en que pudiera llevarse a cabo. Un agradecimiento que se extiende de forma especial al Ayuntamiento de Valladolid que ha posibilitado la publicación de este volumen.

José Luis Alonso Ponga
Fernando Joven Álvarez, OSA
Mª. Pilar Panero García
Coordinadores

Teatro Corsario, *Pasión*. Fotografías: Luis Laforga

Teatro Corsario, *Pasión*. Fotografías: Luis Laforga



Teatro Corsario, *Pasión*. Fotografías: Luis Laforga

Teatro Corsario, *Pasión*. Fotografías: Luis Laforga

Capítulo I

Ponencias

CONFERENCIA INAUGURAL: CELEBRACIÓN DE LA PASIÓN Y MUERTE DE NUESTRO SEÑOR JESUCRISTO

Ricardo Blázquez Pérez

Cardenal Arzobispo de Valladolid

Presidente de la Conferencia Episcopal Española

Es el título más adecuado que encuentro para expresar las consideraciones que a continuación quiero hacer ante todos y con todos. Está tomado básicamente de la designación de la celebración litúrgica del Viernes Santo. Hay unos hechos históricos, accesibles a la investigación histórica, y hay un nombre compuesto que es síntesis de la historia y la profesión de la fe cristiana, a saber, Jesús de Nazaret es el Cristo, el Ungido, el Mesías prometido por Dios en el Antiguo Testamento; se indica, además, en el título una relación personal con nuestro Señor Jesucristo de la Iglesia, de la familia de la fe reunida en el Señor por unos lazos singulares de comunión. El enunciado, por tanto, es heterogéneo, ya que se compone de ingredientes diversos, unos históricos y otros de fe. Llamar la atención sobre ello me parece conveniente desde el principio.

I. El acontecimiento y las manifestaciones en la Iglesia

Sin que suene a una reducción ilegítima podemos afirmar que «el Cristianismo es Jesucristo». Este es el núcleo, el origen, el fundamento, el criterio de lo que llamamos cristiano. Por la relación con Jesucristo, Mesías e Hijo de Dios, los cristianos, reconociendo los vínculos de unidad que nos familiarizan con los judíos como nuestros hermanos mayores, y con los que creen en Dios, mostramos nuestra identidad específica por la fe en Dios Padre y en nuestro Señor Jesucristo (cf. Gál. 1, 3). Todas las realidades cristianas reciben por esta relación con Dios a través de Jesucristo sus señas de identidad: El credo, la moral, la oración, el amor, la esperanza, la piedad popular de la Iglesia, etc. Orillando a Jesús o rebajándolo a la condición de una persona humana, aunque con singular experiencia religiosa, con una vida y una muerte realmente admirables, no hemos alcanzado la calificación de cristianos.

Esto significa que el Cristianismo tiene una relación inequívoca con la historia, con Jesús de Nazaret como personaje verdaderamente histórico y con unos acontecimientos que no se pueden difuminar en lo mítico, en expresión de lo que diariamente ocurre, en símbolo de los ciclos de la naturaleza o en cifra de lo que es sueño de los hombres cuando están también despiertos. Jesús nació, vivió y murió en unas coordenadas espacio-temporales concretas, que el Evangelio recuerda en diversas ocasiones (cf. Lc. 2, 1-7; 3, 1-3; 23-38). Lucas, antes de narrar lo que había ocurrido entre ellos últimamente, se siente por honestidad histórica obligado a investigar diligentemente todo desde los orígenes (cf. Lc. 1, 1-3). Es verdad que en el mismo prólogo habla de testigos oculares y servidores de la Palabra, y la intención es conocer la solidez de las enseñanzas que han recibido los destinatarios de su escrito.

El Cristianismo es una persona histórica concreta y se basa en unos acontecimientos —nacimiento, predicación, pasión y muerte— que son referentes permanentes e inolvidables para lo que podamos decir también a propósito de la pasión y muerte salvíficas de Jesús de Nazaret, y de las numerosas irradiaciones en la historia, en el culto, en la piedad, en las tradiciones populares. Desvincular lo derivado en la historia de lo que aconteció una vez para siempre hace dos mil años, sería como pretender que haya corriente sin fuente, consecuencias sin causa, resplandores sin foco luminoso. No es necesario recordar a cada paso el ori-

gen pero debe ser siempre reconocido como base y fundamento.

La narración de la pasión y muerte de Jesús de Nazaret es una unidad narrativa que muestra su estilo histórico preciso; probablemente fue una de las piezas más antiguas del Evangelio. El final de la narración es claro, y el comienzo puede situarse o en la cena de despedida o en la oración de Jesús en el huerto de los olivos y el prendimiento. Es una secuencia narrativa continuada, sin ruptura (A. Vanhoye).

La narración muestra la singularidad del ajusticiado y el sentido «proexistencial» de su muerte. Es una narración que abre la pasión y la muerte de Jesús a unas perspectivas salvíficas. Estas dimensiones se pueden percibir por el significado que el mismo Jesús dio previamente a la persecución padecida y a la muerte, que le aguardaba, y de cuya inevitabilidad él era consciente. Como a todo profeta, Jerusalén lo perseguía e intentaba silenciar su voz o eliminarlo porque su denuncia les parecía insoportable; e incluso podrían temer los jefes del pueblo que era un peligro en una situación de equilibrio tan inestable con los romanos como la que vivían. Jesús con su predicación y actitudes había tocado y pretendido cambiar la relación de Israel con la Ley de Dios según la concepción habitual del tiempo; y, además, con su penetración había desenmascarado los egoísmos y profanaciones con que interpretaban la voluntad de Dios.

En la cena de despedida Jesús pronunció unas palabras sobre el pan partido y sobre la copa que mandó circular entre los comensales que indicaban su muerte en beneficio de la multitud, como la del siervo de Yavé (cf. Is. 53). Con su sangre sellaba Dios con el pueblo, con la humanidad, la nueva y definitiva alianza. La muerte de Jesús trascendía el sentido de la muerte de un inocente que habría sido eliminado por venganza y resentimiento. Esta perspectiva salvífica resuena en la narración de la pasión; y en la lectura que desde la fe cristiana hacen los discípulos después de haberlo visto vivo habiendo sido crucificado y enterrado, es más claro aún este alcance soteriológico. «Cristo padeció por vosotros, dejándoos un ejemplo para que sigáis sus huellas. Él no cometió pecado ni encontraron engaño en su boca. Él no devolvía el insulto cuando lo insultaban; sufriendo no profería amenazas; sino que se entregaba al que juzga justamente. Él llevó nuestros pecados en su cuerpo hasta el leño, para que muertos a los pecados, vivamos para la justicia. Con sus heridas fuimos curados» (1 Ped. 221-24). Leemos la pasión de Jesús como la pasión de nuestro Señor Jesucristo, no sólo como la narración de la muerte de un hombre admirable; si a Él pertenecemos especialmente, debemos seguirlo de cerca.

El martirio de los discípulos y testigos de Jesús cobra su sentido a la luz de la pasión y de la muerte de su Señor, comenzando por el martirio de Esteban el protomártir (cf. Act. 7, 54-60). Esteban muere perdonando, imitando la forma de morir de Jesús (cf. Lc. 23, 34). En lugar de poner su vida directamente en manos del Padre, como hizo Jesús, Esteban introduciendo la mediación de su Maestro ora así: «Señor Jesús, recibe mi espíritu». El martirio de Jesús es fundamento, fuente y modelo de todo martirio cristiano. El que los mártires del siglo xx en España murieran perdonando manifiesta la fuerza que recibían de aquel cuyas huellas deseaban seguir. Por esto en las Actas de los Mártires el relato del martirio de Jesús precede a las narraciones sobrias y veraces, que se pueden leer después.

El apologista Taciano, convertido al cristianismo e influido por San Justino, escribió su *Diatessaron*, (palabra griega compuesta) que es una concordia evangélica que funde en uno el texto de los cuatro Evangelios. Esta síntesis de los cuatro relatos de la pasión, recogida por D. Ruiz Bueno, (*Actas de los mártires*, texto bilingüe, Madrid, 3ª ed. 1974, pp. 174-186), reproduce la armonía o concordia establecida por I. Gomá, a base de la vieja versión del P. Scio. Sigue así de lejos a Taciano, que vivió en el siglo II, y de cerca a Dom Leclerque que con la narración de la Pasión del Señor inicia su colección de Martyrs. Esta disposición se apoya en la convicción de que Jesús es cabeza de los mártires. Jesús ante Pilato dio noble testimonio de la verdad (Jn. 18, 37), y San Pablo invita a Timoteo a imitar tan bella profesión y tan valiente martirio (cf. 1 Tim. 6, 13-15).

El martirio de Jesucristo es recordado permanentemente con gratitud y actualizado con fe por los cristianos. Ante todo hay que decir que la narración de la pasión y muerte de Jesús se convierte en misterio celebrado en la litúrgica en la Iglesia. El Viernes Santo escuchamos la historia de la pasión de Jesús, no simplemente como la de un difunto preclaro y querido, sino como la del Salvador. Véase el comiendo de la lectura de la Pasión en la celebración del Viernes Santo: «Pasión de nuestro Señor Jesucristo». Por ello, adoramos la cruz y por la comunión participamos de su cuerpo entregado y presente sacramentalmente. En la última cena Jesús anticipó simbólicamente su muerte haciendo partícipes a los discípulos de su gracia reconciliadora; y cumpliendo el mandato de memoria la Iglesia no cesa de «anunciar la muerte de Jesús, de proclamar su resurrección en la espera de su venida». Judas el traidor interviene en la entrega de Jesús a los enviados para prenderle y aparece en el relato de la Pasión; en la memoria litúrgica de la Eucaristía hasta hoy recordamos que Jesús fue entregado (Mt. 26,47 ss; 26, 24-25; 1 Cor. 11, 23-24). La memoria de la pasión y muerte del Señor es básica en la vida de la Iglesia. Por esto, en la Semana Santa la asamblea litúrgica para celebrar los misterios del Señor tiene precedencia sobre otras manifestaciones de piedad en toda parroquia y también en la ciudad de Valladolid donde la Semana Santa en su conjunto es un acontecimiento de orden espiritual y cultural de primera magnitud.

Hay otras formas de recordar la pasión y muerte que tienen que ver con la vitalidad de la fe y de la piedad cristianas en la historia y en el alma de un pueblo concreto. Recuerdo algunas manifestaciones: El ejercicio del Vía Crucis es tradicional, sobre todo en Cuaresma y en Semana Santa. ¿Cómo no voy a recordar yo el *Vía Crucis* de la mañana del Viernes Santo alrededor de la muralla de Ávila, que comienza antes del amanecer, y con frecuencia se puede contemplar la luna entre las almenas de las murallas? Es una manifestación impresionante de piedad; perdonad que os invite a participar algún año en ella.

Las procesiones del Viernes Santo en nuestros pueblos y ciudades, con varios focos potentes en España (Sevilla, Valladolid, Zamora, Málaga…), son acontecimientos que manifiestan y promueven la piedad cristiana, que hacen pensar a los más distantes, que invitan al silencio, que convocan a visitantes de dentro y fuera de España. La Procesión General del Viernes Santo en Valladolid es maravillosa, de honda elocuencia, de belleza y asombro. ¡Qué imágenes, qué ritmo, qué música, qué espacio humano y cívico! ¡Qué meditación larga, paciente y profunda!

Artistas como Gregorio Fernández, Juan de Juni, Alonso Berruguete, Salvador Carmona; los mosaicos del P. Rupnik; pinturas bizantinas; arte originario de los pueblos de América, etc. son servicios relevantes a la fe y la piedad.

La Pasión según San Mateo de J.S. Bach es una fuente inagotable tanto por la fe vibrante como por la belleza. Los motetes de T. L. de Victoria son una meditación honda y vigorosa. La fe y la piedad se han hecho arte por la impregnación cristiana y por la expresión genuina de pueblos diversos. De maneras diferentes, muchas veces en obras geniales, se han abrazado la fe, la piedad, la idiosincrasia de un pueblo, la historia, los sentimientos personales, tocando las fibras más profundas del corazón.

Sólo inspira la imagen, la pintura, la poesía, la narración, la alocución, que está inspirada. Quien ha recibido la palabra de Dios y la ha asimilado, tiene la capacidad de hablar interpelando al oyente. Lo que no contiene emoción personal convertida en cuerpo por el genio creyente no emociona ni conmueve. Lo que es «plano» no hace vibrar el corazón. Lo luminoso ilumina. Por esto, el patrimonio artístico cristiano posee capacidad evangelizadora y humanizadora; actualiza la memoria y abre la puerta a la esperanza.

Quiero en este contexto recordar cómo el pintor L. Díaz Castilla ha unido pasión de Jesús y «miserere» del castellano. En la pintura famosa *El Grito* de Jesús, lanzado desde la cruz hacia el cielo y que parece resonar todavía, se puede escuchar también el sufrimiento de los hombres y mujeres de Castilla, que padecen por la soledad de sus pueblos, por la emigración de los hijos, por el envejecimiento de las gentes, por el futuro oscuro, por el desamparo.

En México existe una «fiesta del grito» con significado evangélico muy elocuente. Dios nos pide interpretar la pregunta que grita en el corazón de la gente; nuestra respuesta debe proceder de la escucha de los gritos de Jesús en la cruz, en que resuenan los gritos de los hombres tanto los de sufrimiento como los de confianza.

¿Cómo no recordar las representaciones de la pasión en tantos lugares y otras numerosas y originales expresiones populares, folclóricas, en que se muestra el alma de un grupo humano a lo largo de la historia?

La Pascua cristiana tiene como centro a Jesucristo muerto y resucitado, pero está inserta en la Pascua del pueblo de Israel liberado de la esclavitud de Egipto; En sus orígenes la Pascua era una fiesta de pastores que celebraban anualmente, en coincidencia con la primera luna llena de primavera el ritmo de las tinieblas y la luz, de la noche y el día, del invierno y la primavera, son introducidos en la memoria que actualiza la liberación de Egipto. En la celebración judía de la Pascua al

padre de familia enseña a los hijos a considerarse ellos también, como sus antepasados, liberador de la esclavitud, formando así un mismo pueblo en la historia. (cf. Ex. 12, 1-14; Jos. 5,9-12)

2. Piedad popular y evangelización

La liturgia y la piedad, la participación en la liturgia y en la piedad popular, si son auténticas, deben ser comprendidas en mutua relación y complementariedad. Aquella es la expresión del culto cristiano, que gira en torno a los sacramentos siendo la Eucaristía el centro. La piedad popular es el conjunto de manifestaciones de la fe inculturada en un pueblo. Tanto una como otra brotan del Evangelio, de la vitalidad de la fe y de la fuerza evangelizadora. Manifestaciones populares de la piedad son, por ejemplo, peregrinaciones a santuarios, novenas, triduos, Vía Crucis, el Rosario. En la piedad popular se expresa la fe cristiana, particularmente de los sencillos y los pobres; al ser recibida vitalmente, se percibe el alma de un pueblo. Hay personas que son como órganos expresivos de la fe, de la devoción, de la forma de ser y del carácter de un pueblo. En las imágenes de la Pasión esculpidas o pintadas por artistas creyentes se pueden descubrir los rasgos de las personas que podían encontrarse por la calle. Hablan el lenguaje de la fe, del dolor y la esperanza de los hombres y mujeres de su tiempo.

Las imágenes difícilmente inspiran si no están inspiradas, como dijimos arriba. El artista para inspirarse necesita recibir a través de la oración la fuerza revitalizadora. Sabemos que algunos escultores han esculpido rezando, por ejemplo, Gregorio Fernández y Joseba Beobide. Necesitan que se ponga en movimiento creativo no sólo el genio sino la viva adhesión creyente al Señor. La belleza que plasman expresa el impulso hacia Dios y la disponibilidad a dejarse mover por Él para prestar un servicio de proclamación del Evangelio por unas vías singulares.

Recogemos en este contexto unos párrafos de la Exhortación apostólica del Papa Francisco *Evangelii Gaudium*. La Iglesia puede asumir el rostro de todas las personas y de todos los pueblos. A cada persona que se abre a su Palabra Dios le llama con infinita misericordia entrañable «tú eres mi hijo» (cf. 1 Jn. 3, 1; Rom. 8, 14-15) y de todos los pueblos se constituye el único pueblo de Dios (cf. 1 Ped. 2, 1-10). Al arraigar la fe en cada pueblo queda éste como interiormente moldeado por la misma. La pluralidad cultural no amenaza, si ocupa la fe cristiana su lugar adecuado, la unidad de la Iglesia. No divide la fe recibida y asimilada en diferentes culturas, sino «la vanidosa sacralización de la propia cultura, con lo cual podemos mostrar más fanatismo que auténtico fervor evangelizador» (n. 117). Cada pueblo tiene derecho a expresar originalmente su fe y a sentirse en la Iglesia no como en casa extraña sino en el hogar propio. «No sois extraños ni forasteros, sino conciudadanos de los santos, y miembros de la familia de Dios» (Ef. 2, 1).

A través de la celebración y adoración de la Eucaristía, de la Pasión del Señor y de la devoción mariana los misioneros anunciaron el Evangelio en América; con estas claves han vivido la fe de generación en generación, y se va transmitiendo hasta hoy. La comunión con el Papa, hondamente sentida, ha mantenido la cohesión de la fe y devoción en las diversas Iglesias locales. A través de una advocación de la Virgen, de unos «pasos» de la Pasión, de una tradición piadosa, se abren las personas a la totalidad de la fe cristiana. La piedad popular tiene que ver con la sed de Dios que existe en el alma del hombre, particularmente de los pobres y sencillos (ib. 123). Es un tesoro precioso de la Iglesia católica, que hace al fiel cristiano capaz de generosidad y sacrificio hasta el heroísmo, si el servicio de los demás y el testimonio de Dios lo requieren. Después de algún tiempo de reticencias, ya no miramos a la piedad popular con desconfianza sino como una forma de manifestar la fe y de anunciarla. «En la piedad popular, por ser fruto del Evangelio inculturado, subyace una fuerza activamente evangelizadora que no podemos menospreciar: sería desconocer la obra del Espíritu Santo» (n. 126). Debemos prestar atención a la piedad popular, cuando afrontamos la responsabilidad de evangelizar de nuevo en nuestro mundo; por esta vía podemos conectar con niveles profundos de la persona quizá adormecidos.

El vigor interno de nuestra Semana Santa brota de la participación viva y concorde en la misma fe personal, compartida eclesialmente y encarnada en la vida. Cuando más genuina sea la manifestación de la piedad cristiana tanto mayor será su irradiación y atractivo. Si por hipótesis le fuera sustraída a nuestra Semana Santa la raíz viva de la fe, perdería identidad, capacidad de pervivencia y fuerza de convocatoria. EL futuro está más garantizado si se afronta desde la inserción confiada en la herencia recibida. Las procesiones de Semana Santa no son únicamente un museo excelente que circula por las calles y plazas, sino monumentos actuales de piedad que hablan el lenguaje de la fe en cuyo ámbito nos situamos. ¡Qué distinta impresión dejan en el visitante las ruinas grandiosas de Egipto que hablan de faraones, templos y monumentos funerarios, pero ya sólo como piezas de historia; que visitar, por ejemplo, el Santo Sepulcro de Jerusalén donde está viva la memoria de Jesús crucificado y resucitado! Yo pido, por todo lo dicho hasta ahora, que cuidemos con respeto y esmero en todos los órdenes la Semana Santa. Agradezcamos a quienes con sus trabajos y desvelos nos acercan al hoy de la vida y de la historia este acontecimiento que fue tomando cuerpo y forma con el paso del tiempo, y cuyo origen se remonta a la pasión, la muerte y la resurrección de nuestro Señor Jesucristo.

3. Pasión viviente de Valmaseda (Vizcaya)

En este contexto me parece oportuno recordar la pasión viviente escenificada el Viernes Santo en Valmaseda, la historia del apresamiento y crucifixión de Jesucristo. La villa de Valmaseda está en el paso de Vizcaya a Castilla; por ella discurre el tren de la Robla que unía los altos hornos de Bilbao y los yacimientos de carbón de León. Es el primer núcleo de la antigua Merindad de las Encartaciones. Ocupó en su tiempo un puesto clave en la defensa y las relaciones comerciales. Fue aduana importante durante los siglos XIV y XV que despachaba la mayoría de lanas hacia Flandes e Inglaterra. La villa está estratégicamente situada en el valle del Cadagua. Es uno de tantos puertos preciosos o puertas entre montes (*mendi atea* en euskera) que unen Castilla, en este caso el valle de Mena, con el territorio de Vizcaya.

León Felipe, boticario (hoy diríamos farmaceútico) y poeta universal, nacido en Tábara (Zamora) el año 1888 y muerto en México el 1968, había sido profesor de literatura en Estados Unidos de América. La experiencia de la Guerra Civil y el exilio nutren varios de sus libros (por ejemplo, *Español del éxodo y del llanto* de 1939). Con su expresión apasionada y torrencial escribió un bello soneto a Valmaseda a principios del siglo XX. Estas son sus palabras:

> «Este es un gris y adusto pueblo Vizcaíno,
> donde eternamente cae el agua a manta.
> Un pueblo que firme sus muros levanta,
> sobre el opulento río cristalino.
> Las horas que mueren aquí de contino,
> el Cielo las llora y el río las canta,
> y el reloj las cuenta con su lengua santa,
> que vibra en la torre de San Severino.
> Y el agua que llueve y el agua que corre,
> al compás del tiempo que mide la torre,
> remueve perenne, viejo Valmaseda,
> bajo sus neblinas y entre tus peñascos,
> la prístina efigie del hombre que aún queda,
> de la austera estirpe de los rudos vascos».

La abundancia del agua que cae a manta y que corre, comparada con la escasa de su Tábara de nacimiento, le ayuda a percibir el contraste entre la perennidad y el fluir, entre la prístina efigie del hombre vasco y el paso del tiempo que cuenta el reloj de la iglesia parroquial de San Severino, bello templo del siglo XV. Pues bien, la pasión viviente de Valmaseda, «declarable (sic) patrimonio de la humanidad», es un testimonio de la fe arraigada en el alma popular y la ajetreada vida moderna en la proximidad de Bilbao.

Merece la pena visitar esta villa de Valmaseda, la primera de las villas fundadas en el Territorio Histórico de Vizcaya, de cuyos ochocientos años están orgullosos sus habitantes, y particularmente de la impresionante representación de la Pasión Viviente.

En la pasión viviente cada año se renueva y transforma el pueblo. Durante mucho tiempo la han preparado; todos toman parte en su realización —también se participa contemplando y no sólo actuando—; aunque es muy visitada la pasión viviente, el turismo no le ha sustraído el alma. Los visitantes se incorporan también a la sagrada representación y, por supuesto, los vecinos de la villa.

Las primeras referencias de la tradición ascienden hasta el siglo XV; y tomó cuerpo y forma, prácticamente como hoy la conocemos, el año 1887. Es la Procesión del Prendimiento o Vía Crucis viviente. Las fotografías de los «Cristos», es decir, los rostros de los que encarnaron a Jesús en la pasión, ascienden hasta el año 1922. Y la serie de «Magdalenas» consta desde el año 1910. No se celebró la procesión los años 1932, 1933, 1936 y 1937 por los acontecimientos en que nuestra convivencia como pueblo degeneró en incapacidad para vivir juntos y en guerra fraticida.

Yo he podido hablar con algunos que representaron a Jesús y contaban los esfuerzos de adaptación exterior e interior que debían hacer; no sólo la actuación como artista y el del Evangelio de San Mateo, que es el guion, sino también el cambio interior que les exige. Sufren mucho durante la representación, pero les deja

una huella imborrable. Es considerado por los valmasedanos un privilegio ser designado para hacer de Jesús. Una población, de abuelos a nietos, ha protagonizado este acontecimiento religioso, cultural y social de primera magnitud. La historia de esta vivencia de la pasión y muerte de nuestro Señor Jesucristo ha traspasado con justicia los límites de la villa encartada y del Territorio de Vizcaya. Es un capítulo importante de la irradiación que la historia y la fe de lo acontecido en Jerusalén hace dos mil años, ha tenido en un pueblo entero hace ya prácticamente siglo y medio.

Desarrollan el relato evangélico cerca de cuatrocientos figurantes y un coro de más de cien voces. «El colorido del vestuario, el verismo de las escenas y la autenticidad de los personajes centrales, que durante todo el año han procurado incorporarse a los sentimientos y actitudes de la Pasión, impactan con fuerza a la multitud que presencia el desfile con emoción respetuosa. Como siempre, el momento cumbre es la crucifixión y las últimas palabras de Jesús en la Cruz, seguidas del impresionante «Ya murió mi Salvador» que interpreta el coro» (Anastasio de Olabarría). La música procede del siglo XVII y XVIII.

La crucifixión en un primer momento se escenificó en el núcleo urbano. Pero desde los años 70 se construyó en madera una imitación del Monte Calvario en forma de pirámide truncada a varios niveles. Se sitúa en la cumbre a Cristo y los dos ladrones en sus cruces; el resto de los personajes se colocan descendentemente hasta los pies del escenario en el que se agolpan los personajes secundarios y el pueblo de Israel. Dicho escenario, por razones de espacio, se traslada actualmente al campo del Frontón, junto a la Robla.

El Vía Crucis viviente de Valmaseda es parte muy importante del patrimonio histórico y espiritual de la Villa. Es un hecho popular con fuertes sentimientos. La tradición ha crecido en personajes y escenas, pero el estilo sencillo y natural se conserva.

Recapitulamos lo dicho anteriormente. La pasión y muerte de Jesucristo ha originado en la vida de la Iglesia y en el pueblo creyente numerosas actividades de culto y de piedad. Las diversas expresiones, si son genuinamente cristianas, convergen en la promoción de la vida cristiana; el arte ha contribuido decisivamente a la vitalidad de la fe y la piedad. La Pasión Viviente de Valmaseda es una muestra digna de ser contemplada.

LA RELIGIOSIDAD POPULAR DE SEMANA SANTA YAQUI, MAYO Y CORA

Armando Partida Tayzan

Colegio de Literatura Dramática y Teatro, Universidad Nacional Autónoma de México

I. Celebraciones de Semana Santa Yaqui, Mayo, Cora

El presente texto es de carácter cultural representacional sobre las manifestaciones del catolicismo popular[1] en las celebraciones de Semana Santa de las tribus Yaqui, Mayo y Cora, del noroeste de México, en las que se hace evidente la evangelización tardía por parte de los heroicos frailes jesuitas y franciscanos, realizada entre los siglos XVI y XVIII, hasta la expulsión del país de los primeros en 1767.

Sin embargo, la labor misional de los frailes jesuitas dio inicio real a partir de la primera mitad del siglo XVII, debido a la resistencia que estos pueblos noroccidentales opusieran a la conquista.

Los Yoreme Mayos

El *yoreme*: indígena, habita geográficamente en Ahome, El Fuerte, Choix, Guasave, Sinaloa y parte de Angostura, etnia ampliamente mezclada con la población mestiza *yori*.

La resistencia cultural de esta etnia se ha mantenido a través de su lengua, costumbres y religión popular desde la llegada de los españoles. De allí su sentencia: «¡Somos muchos carrizos para que nos derriben a todos!» [2].

El *Juyya Annia*

En las celebraciones y fiestas de los indios mayo se pone de manifiesto el *Juyya Annia*, es decir su imaginario religioso primigenio. Arraigado no sólo en las danzas, sino también en las manifestaciones espectaculares, como lo fuera el teatro de evangelización; seguro antecedente de las representaciones populares de la Pasión, a través de diversas manifestaciones representacionales en distintos lugares del territorio mexicano e, incluso, de la franja sur de los Estados Unidos.

A su vez los Santos depositarios de la fe de mayos, yaquis, y coras, y sus celebraciones religiosas correspondientes, son resultado de la evangelización de la orden jesuita, que tomó rumbos in imaginados, en cuanto a la forma de adorarlos.

Si bien es cierto que no podemos hablar de una religión sistematizada de estos grupos de la región del noroeste en la época precolombina, en cambio tenían creencias muy arraigadas de carácter animista: la naturaleza el monte, el *Juyya Annia*: naturaleza y mundo

1 BONFIL BATALLA, pp. 187-200.

2 URIARTE, p. 7.

Danzante del venado. Etchojoa, Sonora, marzo de 2016 durante el encuentro de grupos indígenas. Fotografía: Ricardo León

—«mundo de la naturaleza»—, designaba esa creencia, predominante en su profunda cosmogonía religiosa[3].

De allí que el catolicismo y el *Juyya Annia* resulten el binomio perfecto del esquema de la fe de los indígenas mayos-*yoremes*; al igual que de los indios yaqui, puesta en evidencia en las celebraciones de Semana Santa[4]. Debido a la contaminación de carácter ritual religioso entre estas etnias, resulta difícil establecer diferencias notables en las celebraciones de Semana Santa en ambas. Por otra parte, la presencia de la danza del venado corresponde al grupo Yaqui, cuya localización territorial abarca del sur de la entidad federativa de Sonora hasta el norte del de Sinaloa, penetrando así al territorio Mayo; siendo posiblemente la Danza del venado el rasgo más distintivo entre ambas celebraciones. Al respecto no hay que olvidar la casi simultaneidad del proceso de evangelización en estos territorios.

Por ello, a través de la historia, la tradición oral y una constante permanencia en su vida social y religiosa, se ha hecho posible la construcción de la narrativa y del proceso religioso actual de sus celebraciones de Semana Santa en ambas etnias: máximo referente identitario de los últimos pueblos indígenas de las entidades federativas mexicanas de Sinaloa y Sonora.

2. Celebraciones de Semana Santa

Las celebraciones de Semana Santa son resultado de un largo y lento proceso de la lucha de dos idiosincrasias: indígena y española, pero también de conveniencia mutua.

Por una parte la lucha armada, por otra la evangelización y catequización de la región, y la religión de los naturales, quienes ya tenían formas de creencia y culto, nutridas por las del español laico realizada fuera de las misiones, que se hicieron presentes en las danzas profanas ejecutadas por estos en sus bailes, y a través de su música, determinante de los pasos por su composición instrumental particular (europea), insertándolos a sus propios modelos musicales, muy lejanos a los esquemas religiosos; modelos adaptados por igual a sus manifestaciones religiosas.

Como ya fuera mencionado uno de los componentes imprescindibles de la celebración de Semana Santa son las danzas, junto con las alabanzas; ambos predominantes en las celebraciones yaquis.

3 URIARTE, p. 8.

4 URIARTE, pp. 8-9.

En la actualidad las fiestas de los yoremes son su máxima expresión religiosa: el rito manifestado a través de la música y la danza; ya que sólo se hace presente la liturgia en las velaciones y ciertos responsorios con la presencia del maestro *rezandor* y la cantora, eventos que de ninguna manera pueden considerarse fiestas.

En cada celebración el yoreme ponen de manifiesto sus creencias arraigadas, las cuales tienen su centro de enfoque en las imágenes derivadas del cristianismo, y el agradecimiento personal o grupal para responder a lo recibido anualmente[5].

De esta manera se torna evidente el sincretismo religioso o la reelaboración de ambas tradiciones integradas de manera coherente y sistemática.

El fraile jesuita Andrés Pérez de Ribas, ya había identificado en el siglo XVII la variedad de nombres como se identificaban los pobladores de esta región: Ahomes, tehuecos, guasaves, sinaloas, ocoronis, zuaques, etcétera, y las fiestas que realizaban para honrar acciones de diferente índole[6].

Pérez de Ribas las denominaba «célebres embriagueces» y escribe que se efectuaban bien para prepararse para la guerra o festejar que se había alcanzado la victoria «o cortado cabeza de algún enemigo». Éstas se realizaban en las plazas al son de tambores que se escuchaban a considerables distancias a la redonda, entonando cantos de triunfo, y bailando alrededor de los despojos enemigos que se empalaban en el centro del solar[7].

Los primeros evangelizadores, Gonzalo Tapia y Martín Pérez, trataron de desterrar La fiesta de los Prohijado (proporcionar hogar y parentela a los huérfanos de la tribu) dedicada a *Viriseua* y *Vairubi*, hijo y madre, con apariencia humana, que reverenciaban para que cuidaran sus sementeras de los animales que dibujaban en un círculo en donde se les veneraba. Figuras posteriormente identificadas como Dios y «su otra madre»; de lo que se enteraron los jesuitas en una celebración celebrada después de la pascua navideña de 1591[8].

5 URIARTE, p. 14.

6 URIARTE, p. 15.

7 URIARTE, pp. 15-16,

8 URIATE, p. 17.

Mismo año en que celebró en territorio *yoreme* la primera fiesta propiamente cristiana, en que se involucró a éstos directamente, en la navidad, en el pueblo de Lopoche, muy cerca de la villa de San Felipe, actualmente municipio de Sinaloa de Leyva; habiéndolos proveído de instrumentos musicales traídos de Topia, Durango, junto con algunos cantores, para celebrar la fiesta con españoles e indios bautizados. Al final de la liturgia ordenaron una procesión a las afueras de la iglesia, ahora denominada *conti* por los *yoremes* [9].

3. Las danzas

La danza es su principal elemento votivo en las fiestas religiosas y rige la mayor parte de la vida tradicional indígena sobre todo de los indios yaqui. Las principales son: la danza de la *pascola*, la del venado —con sus versiones sinaloense y sonorense—, de matachines, de coyotes.

Danzas que cuentan con un acompañamiento musical particular, cantos, estructura coreográfica, vestimenta y accesorios. Por otra parte éstas tienen su estilo y ejecución particular, espacios, músicos, jerarquía entre éstos. Clasificación de los sones del repertorio musical dancístico, sones sagrados, sones con estructura teatral, sones ordinarios; además de la reglamentación del lugar que ocupa la mujer en la danza.

Los Matachines

Los yaqui llevan en andas a Santa Isabel y Santa Loreta al sitio donde danzarán. La danza se encuentra vinculada a símbolos de su cultura, organización social y el deseo de supervivencia. De allí que en la coreografía su expresión y movimientos corporales simbolizan los fenómenos de la naturaleza y rezan con los pasos de sus pies. Así mismo su vestimenta y adornos, significan la flor de la vida y la alegría.

No faltan los *tene'boin/ténebaris*: capullos de mariposa o de palomilla, con una piedrecilla dentro que representa el sonido de la víbora de cascabel. En tanto un rosario de abulón en el pecho los protege del mal.

La danza de los *Pascola*

Es de origen prehispánico y significa «El que siempre está danzando en las fiestas». Participan por gusto, por cumplir por una manda, o por herencia familiar.

9 URIARTE, pp. 17-20.

Su cabellera remata en una toca llamada *chom'sum'i* — vela—, o sea el cabello amarrado en la parte superior de la cabeza, que los identifica; además de simbolizar la luz que protege en la oscuridad.

Danzante mayo. Etchojoa, Sonora, marzo de 2016 durante el encuentro de grupos indígenas. Fotografía: Ricardo León

La danza del venado

Es por igual de origen prehispánico, igual que su música y letra. En algunas versiones es la dramatización de la agonía del venado fulminado por una flecha, mediante la cual imita las actitudes desfallecientes de los movimientos del animal. A través de éstos muestra la lucha con la muerte, se desvanece desfalleciente, se levanta trémulo. Los sonidos del tambor simbolizan los latidos de su corazón, levantándose tembloroso y negándose a morir con espasmos y calambres en su intento de erguirse del todo, hasta caer muerto. Luego se levanta ensangrentado convertido en un médium del espíritu del demonio o del venado. La dramatización de su espíritu al levantarse cambia del todo por medio de movimientos tímidos, temblorosos, cautelosos, a veces montaraces, a veces retozones.

La música de la flauta de carrizo y tambor y las sonajas, son los que determinan en mucho los pasos, la gestualidad y movimientos del ejecutante; quien ha sido destinado para ello desde la infancia.

En otras versiones de yaquis y mayos esta danza es una dramatización de la cacería del venado por parte de los cazadores —*pascolas*—, en su entorno imitando las reacciones de sorpresa, susto, ante la amenaza de que lo atrapen los cazadores. Además del venado participan cuatro *pascolas*, bailando uno por uno. El primer *pascola* representa animales no apreciados por los yaqui, como el perro y el burro. Después entran en escena dos *pascolas* que representan coyotes molestando al venado con amenazas, pero el venado se resiste ágilmente. Al final interviene el último *pascola*, llamado *Yoowe* —anciano—, quien representa al jefe del grupo, y da inicio a la escenificación de la lucha entre el venado y el cazador, muriendo finalmente el primero. Al retirarse el venado los cazadores inician su «danza de los *pascolas*»; esta vez acompañados del arpa y violín, aunque en otras variantes se acompañan de más instrumentos regionales.

En tanto en su vestuario resulta imprescindible una cabeza mediana disecada de venado con cintas rojas o pañuelos coloridos enredados entre su cornamenta, sujeta a su cabeza con un pañuelo blanco, que le cubre hasta los ojos.

4. Alabanzas para ceremoniales Mayo

Además de las danzas anteriormente mencionadas, presentes en las ceremonias religiosas de los mayo en Sinaloa, se encuentran las alabanzas. Estas últimas en la actualidad, son uno de los elementos más importantes de unión e identidad. En su religiosidad se encuentra un amplio universo de prácticas y creencias colectivas que forman parte de su legado cultural, por ejemplo: la organización jerárquica de sus autoridades religiosas, el culto a los muertos, la observancia de un calendario religioso anual, establecimiento de compromisos religiosos, espacios rituales definidos para llevar acabo sus ceremonias, renovación de parentesco ritual, pago de mandas, peregrinaciones, baile de *paskoola* y venado; etcétera.

Una de sus costumbres es el rezo y canto de alabanzas que se dirigen a los santos e imágenes, principalmente para dar gracias por los favores concedidos cuando se recurrió a ellos en momentos difíciles como la enfermedad, los accidentes o en tiempos de sequías.

Los rezos y cantos de las alabanzas mayo, quedan a cargo de los «Maistros Rezanderos» y las «Cantoras», ellos son las autoridades religiosas responsables de la dirección de los ceremoniales.

Para oficiar su cargo, cada Maistro cuenta con varios libros o cuadernos de anotaciones personales de los rezos y cantos que utiliza en los ceremoniales y prácticas rituales. Sin embargo algunos de ellos ya no cuentan con manuscritos y libros en estado legible, debido al desgaste por el uso constante (la mayoría heredados de otros Maistros Rezanderos). Por lo tanto es común que los Maistros tengan que recurrir a otros de ellos, para solicitar el préstamo de tales libros…[10]

El catálogo de las alabanzas es muy amplio. Entre las cuales destacan: Alabanzas Cuaresmales. Alabanzas para los funerales, Letanías cantadas en latín, Alabanzas a los confesores, Alabanzas a las Vírgenes, Alabanzas a otros Santos e imágenes que se festejan. Entre las alabanzas cuaresmales algunas de éstas son: *Jesús amoroso grande*, *Jesús amoroso*, *Cristo*, *Venid pecadores*, *Lloren pecadores*, *Miserere*, *Jaculatorio*.

Las alabanzas, como ya lo señalamos, son el distintivo de la celebración de Semana Santa en esta región sonorense mayo-yaqui. Por su extensión hemos seleccionado como ejemplo la alabanza de *Jesús Amoroso*, que se canta durante las procesiones y velaciones al señor Jesucristo; y el Viernes Santo después de la crucifixión, cuando Jesús está dentro de la urna.

Alabanza Jesús Amoroso Mío

Jesús amoroso
dulce padre mío
En el huerto orando
por mi amor vendido
De atrevida mano
tu rostro bello herido
Retrato de dolores
a la columna ha sido
Clavel disciplinado
hallado y abatido
Bella flor del campo
coronado lirio
Con la cruz a cuestas
tus hombros oprimidos
Por mis graves culpas
tres veces has caído
Cual divina sierpe
en la cruz movido
Tu corazón y pecho
con la lanza herido
De la cruz ya muerto
eres descendido
De tu triste Madre
fuiste recibido
Por estos misterios
misericordia os pido
Piedad mi buen Jesús
clemencia dueño mío
Por ser vos quien sois
digo arrepentido.
Amén Jesús[11].

5. Cuaresma y Semana Santa

La Cuaresma se celebra en varias comunidades mayos, algunas de ellas son en Sonora: Bacabachi, Camoa, El Júpare, Etchoro, Jitonhueca, Masiaca, Rancho Camargo, Pueblo Viejo, Sebampo, San Ignacio, San Pedro y Tesia.

Los ceremoniales que se efectúan en este período son organizados por la agrupación de *fariseos* de cada iglesia (compuesta por varones). Ellos participan por una promesa hecha al Señor Jesucristo, cuando ante un problema grave de salud piden por su bienestar a cambio de servir por tres años en esta agrupación.

Otras agrupaciones que intervienen en la Cuaresma, en cumplimiento de alguna manda son: «Verónicas», «Magdalenas» y «Tres Marías» y «Josés» (donde participan mujeres jóvenes y adultas en las dos primeras, y niñas y niños de ambos sexos en la última. Las mujeres conocidas como «Marías», se visten de blanco y llevan flores en un pañuelo[12].

10 VÁZQUEZ VALENZUELA-CARLÓN SOTOMEA, p. 5.

11 VÁZQUEZ VALENZUELA-CARLÓN SOTOMEA, p. 12.

12 VÁZQUEZ VALENZUELA-CARLÓN SOTOMEA, p.

Ritualidad Yoreme

La semana Santa inicia el «domingo de ramos», que junto al «miércoles de tinieblas», «jueves, viernes y sábado santos», y «domingo de pascua», se preparan importantes ceremonias rituales. En ellas se pueden identificar tanto ideas o prácticas con sentido religioso cristiano, como también concepciones religiosas locales[13].

Al inicio de la Cuaresma se reúnen los *yoremes* fiesteros: quienes pertenecen a alguna cofradía de danzantes o músicos, para organizar la fiesta grande, al aproximarse el primer Viernes de Cuaresma.

-A las doce de la noche entran los *judíos* y sacan al Señor, encerrándolo en la «cárcel».

-En los siguientes Viernes de Cuaresma, hasta el Viernes Sexto, el de Dolores, se organizan las procesiones llamadas también *conti*, por el Viacrucis que representa el Calvario del Señor Jesucristo. En este tiempo se llevan a cabo las velaciones al Señor, por parte de los penitentes que en sus casas reciben la visita del Santo (la promesa de tres velaciones una cada año). En las velaciones se ofrecen rezos durante toda la noche, y comida a todos los invitados: *fariseos* y *judíos* y, en ocasión del último año de la manda, se contratan danzantes de *paskoola*. Las velaciones se realizan con el señor Jesucristo (en bulto) que en todo el período cuaresmal custodian las «Verónicas».

-Algunos hogares se diferencian de los demás por la presencia de una cruz de madera al frente en el patio principal de la casa, engalanado; conservada durante todo el año, como símbolo de pertenencia a la cultura mayo-*yoreme*. Los miembros de esa familia aportan al sostenimiento de la fiesta.

-Al Viernes por la mañana se deposita al pie de la cruz comida para alimentar a los *judíos*, encabezado por el *chicotero*[14]. Resulta impresionante el sonido de los tambores y de la danza.

-Los *judíos* cumplen una manda o promesa que tienen que cumplir por un favor recibido o están por recibir.

-En los seis Viernes de la Cuaresma los *judíos* acuden al poblado de Mochicahui, después de haber recorrido por la mañana las comunidades indígenas adscritos a este pueblo principal guiados por el *chicotero*. De esta manera van llegando unos grupos de *judíos*, después otros, al parecer siguiendo las huellas de Jesús, entran a la iglesia, encuentran a Jesús adentro, después salen y le dan la vuelta alrededor de la iglesia y vuelven a entrar, danzan, y posteriormente salen para seguir danzando en espera de la procesión o *conti* al caer la tarde, con Jesús de Nazaret, las «Marías», los *Fiesteros* de diferentes cofradías con sus banderas ondeando, junto con *judíos y fariseos*, principales actores de la celebración.

-Tumban cruces en las casas en busca de Cristo para darle muerte. Por la tarde tiene lugar un *conti* en el centro ceremonial, sacrifican al Señor. De esta manera se recrea el Vía Crucis de Jesús camino a su Calvario/ al Gólgota.

-El Sábado de Gloria realizan otra «corrida» porque el señor resucitó: los arrepentidos esperan poder entrar a la iglesia para ser bendecidos y quemar las máscaras en forma de arrepentimiento por haber entregado a Jesús para crucificarlo.

-El Domingo se celebra la «corrida» de Santos en honor de la resurrección de Cristo, durante las corridas peregrinan por los poblados aledaños al centro ceremonial, donde se realiza esta actividad para cumplir sus mandas por los favores cumplidos.

-Aquí tiene un papel muy importante el *Maijstoro*. Para representar las estaciones de la cruz y así mismo para el desarrollo de la procesión. En torno a la iglesia se clavan cruces de madera, alrededor de las que se realiza el ritual de las «corridas», en el que participan *yoris* y *yoremes* de por vida, o de acuerdo a sus condiciones físicas por tres años.

6. Fiesta de Semana Santa en Mochicahui

En otras diversas informaciones y fuentes sobre la Semana Santa de los mayo, se pueden encontrar otros detalles sobre esta celebración, de los que podemos reconstruir la de este poblado:

Los *yoreme*, o mayo, son quienes organizan la celebración de Semana Santa en varios pueblos donde predomina esta etnia, como en Mochicahui.

MOCHICAHUI: «Cerro de la tortuga» (Sinaloa), es la capital indígena de los indios Zuaques, desde hace más de cuatro siglos. De pueblo indio pasó a ser un pueblo mestizo –*Yori*. A donde acuden los *yoremes* de los pueblos de mayor importancia y de mayor población indígena como Téroque Viejo, Higueras de los Natoches, el Carricito, Las Torres; por ser una celebración indígena, guiados por la *tradición*.

En ésta celebración se hace evidente la amalgama del ritual cristiano a través de la reinterpretación del episodio de la Pasión con la presencia de *judíos* y *fariseos*, paralelo a las danzas y cantos relacionados al venado, la danza de la *pascoola*[15]. Amalgama de rituales iniciada desde el comienzo de la evangelización jesuita para convertirlos con mayor facilidad a la religión católica. Sin embargo, en esta celebración se manifiestan elementos totémicos prehispánicos mezclados con aspectos de la religión católica

Según el estudioso Filiberto Leandro Quintero, la celebración de la Semana Santa fue la primera fiesta después de concluida la construcción de la primera iglesia dirigida por el padre jesuita Andrés Pérez de Ribas, también fundador de San Gerónimo de Mochicahui; en donde tiene lugar la celebración más importante de Semana Santa.

La dedicación de la iglesia y de la ermita fundada por el jesuita Andrés Pérez de Ribas fue simultánea. La noche de la víspera se colocaron de cada parte, a fin de que alternando se correspondieran los sones, un terno de chirimía y otro de trompeta, y se encendieron también en una y otra parte vistosos fuegos y luminarias. En lo alto de la iglesia ondeaban estandartes y gallardetes de seda de china, en tanto que, en la anchurosa plaza de enfrente, se encendieron fuegos a la luz de los cuales los indios con extremado regocijo se entregaron al goce de sus danzas vernáculas. Al día siguiente una procesión recorrió las calles del poblado, ex profeso adornadas con follajes de árboles y concluyó alrededor de la plaza, en cuyas cuatro esquinas se levantaron enramadas ornamentados con ramos y en las que improvisaron altares. Hubo música, y un padre dijo el sermón en la lengua. La fiesta remató con regalo de abundante comida y de la que más gustan los indios… (324-5).

Descripción concordante del todo a como los pueblos indios evangelizados del altiplano mexicano celebraban la pascua y otras fiestas, de acuerdo a Motolinía[16].

En la actualidad la ermita no existe en el cerro, sino que cuentan con su centro ceremonial, paralela a éste se encuentra la enramada, o cobertizo hecho de ramas de árboles para sombras y abrigo, donde realizan sus cantos y danzas relacionados al ritual católico, desde la cual realizan la procesión hasta la iglesia; probablemente situada, donde se edificó la primera por allá en 1605.

El ajuar de los participantes que representan a los *judíos* consiste en:

-Máscara: de cuero de vaca, cabra, etc., para conservar el anonimato del *judío*.

-Carrilleras: Falda hilada con cuerda bordada, con carrizos, se coloca en la cintura; producen un fuerte sonido al caminar, correr y danzar.

-*Ténabaris*: capullos de mariposa secos, cosidos en brazadas, en los que previamente se les ha depositado una piedrecilla para que suenen.

-Capa: Manto bordado con imágenes religiosas.

-Huaraches[17]: de vaqueta, de tres puntadas o cruzados; para caminar, correr y danzar.

-Tambor: de cuero de diferentes tamaños con imágenes religiosas, produce música con la que danzan los judíos.

9.

13 VÁZQUEZ VALENZUELA-CARLÓN SOTOMEA, p. 9.

14 El portador de un largo látigo de cuero.

15 Algunos antropólogos y lingüistas lo escriben de diversas maneras: *pascola*, *pascoola*, *paskola*.

16 Cf. Motolinía: «132 En el domingo de ramos enraman todas sus iglesias, y más adonde han de bendecir los ramos, y adonde se tiene de decir la misa y por la muchedumbre […] apenas bastarán muchas cargas de ramos, aunque [a] cada uno se le diese un pequeñito [...] el mejor remedio ha sido bendecir los ramos en las manos; y es de muy de ver las diferentes divisas que traen en sus ramos; muchos traen encima de sus ramos unas cruces hechas de flores, y éstas son de mil maneras y muchos colores; otros traen en sus ramos engeridas rosas y flores de muchas maneras y colores, y como los ramos son verdes y los traen alzados en las manos, parece una floresta» Fray Toribio MOTOLINÍA [BENAVENTE]. *Historia de los indios de la Nueva España*, Estudio crítico, apéndices, notas e índice de Edmundo O'Gorman. México: Editorial Porrúa, 1990 (Primera edición 1969 Colección «Sepan Cuántos, no. 128), p. 55.

17 Calzado tosco, a manera de sandalia, consistente en una suela de cuero sin curtir, o de un trozo de neumático, que se sujeta al pie mediante tiras de cuero u otro material.

-Lanza: vara de madera consistente y recta, para protegerse de los animales en la «corrida».

En este poblado se ha hecho presente la contaminación en el ajuar, debido a la penetración cultural ajena, o a través de la presencia de nuevas generaciones, sustituyéndose, por ejemplo las máscaras por caretas zoomorfas o antropomorfas; demeritándose la vistosidad de la fiesta; en tanto en otros poblados se sigue conservando. Así mismo con la sustitución de los huaraches, por zapatillas deportivas.

Pascolas yaquis. Etchojoa, Sonora, marzo de 2016 durante el encuentro de grupos indígenas. Fotografía: Ricardo León

Es de señalar la capacidad cómica de los *judíos* que en el anonimato se divierten con sus ademanes y movimientos congruentes con la máscara y con algunos objetos que portan; además de los procaces o de franca manifestación erótica.

7. Fiesta Mayor

Desde el Domingo de Ramos hasta el Domingo de Pascua, se reúnen en los lugares acostumbrados para organizar la adquisición de palma fresca que llevarán hasta el templo de Mochicahui para su bendición.

Gran parte del pueblo y de los lugares cercanos se concentran para observar y participar en el ritual. Los que logran obtener palma bendita, se la llevan a sus hogares para protegerse junto con su familia, de posibles males y hechizos.

-El Miércoles Santo por la noche aparecen nuevamente los *judíos* en la iglesia o sus alrededores.

-El Jueves por la mañana salen a tumbar las cruces y regresan por la tarde, lo mismo hacen el Viernes.

En estos días visitan día tras día los hogares indígenas anteriormente mencionados, a los que han acudido durante la Cuaresma Viernes tras Viernes.

-El Sábado de Gloria los *judíos*, encabezados por una *pascoola* cantan el Gloria. Este día no llevan máscara, sólo un pañuelo que les cubre la cara y, posteriormente, queman al Judas.

-En la procesión se recrea el Viacrucis.

El papel más importante es el del maestro rezandero: *Máijstoro* —sacerdote indígena—, quien encabeza el ritual con rezos en lengua *yoreme*.

Para representar las estaciones del Viacrucis y el propio desarrollo de la procesión se clavan cruces alrededor de la iglesia, como manifestación de gran devoción por *yoremes* y *yoris*.

-El Sábado de Gloria los *judíos* cantan *el* Gloria. Ya no portan máscaras sino se cubren la cara con un pañuelo. Queman al Judas, representado por un muñeco con la cara de algún habitante de la comunidad o político.

8. Celebración de Semana Santa en Capomos y Tehueco

A su vez Mariángela Rodríguez, presenta otros detalles, presentes en otra variante de la celebración de Semana Santa en su libro *Para descifrar el día, monografía de los mayos*, investigación realizada en la zona habitada por la etnia mayo, en especial en la comunidad de Capomos[18], por ser la única en la que sus pobladores hablan la lengua aborigen: mayo y, la de Tehueco, por ser el centro ceremonial más importante de la zona, al igual que de la celebración de Semana Santa.

18 De seguro referencia a la flor de ese mismo nombre, conocida por igual en la sierra de Chihuahua.

Esta fiesta, la más importante del pueblo mayo, se suspendió en Capomos a raíz de la Revolución, al dividirse los pueblos entre «blancos» y agraristas, al no aceptar los primeros los ejidos. Ésta se reanudó hasta el año de 1948.

La celebración ritual de Capomos se inicia con una procesión: *conti*, celebrada los primeros seis Viernes de Cuaresma, con algunas variantes a la de Mochicahui.

En ésta los *judíos* —*juruasi*—, son por igual los personajes centrales, organizados en una cofradía de penitentes: hombres que por manda o promesa directa o de familiares se ofrece a ser *judío* por tres años. Durante este tiempo se dedican a limosnear —recolectar dinero—, y hacer parodia de la vida religiosa, social y sexual de la comunidad. Se les denomina *judíos* o diablos debido a la indumentaria utilizada durante todo el período:

-Máscara-casco elaborada con piel de cabra, jabalí, venado, gato-montés, con cuernos y orejas, con características zoomorfas.

-Tambores de doble cabeza para llamar la atención, llevan adornos individuales: violines, falos de madera, armas de juguete.

-Cinturón de carrizo —*coyol*—, se enredan *ténabaris* de la rodilla al tobillo.

-Largo pañuelo bordado cubriendo la cabeza, en ocasiones portan paliacates que cubren la cara.

A su vez los participantes son miembros de cofradías de los así denominados *judíos*, constituidas de la siguiente manera:

-*Judío* Mayor (diablo mayor).

-*Venado* Mayor (el que baila).

-*Chicotero* mayor: trae la orden a los judíos, a fuerza de latigazos.

-*Huellero* Mayor: va adelante siguiendo la huella de Cristo y va siempre mirando el suelo.

-*Cabanaro*: jefe religioso, organizador de las fiestas. Cargo heredado tradicionalmente.

Un *Mandó* o Piloto dirige hasta tres bandos de *judíos*, constituidos hasta por 125 participantes. Éstos se reúnen desde el primer viernes de la Cuaresma. Su función es la de controlar a los *judíos* en el momento de pedir limosna.

Jueves Santo:

-Se organiza una procesión —*conti*—, adelante van los hombres con Jesucristo, detrás las mujeres con la Virgen, a las que les siguen los *judíos*. Un *maestro rezandor* va diciendo las oraciones correspondientes a cada estación. El Jueves Santo se acercan los *judíos* a la iglesia y los Mayores toman preso a Jesús y cierran las puertas con lanzas.

-Dejan a Cristo amarrado.

-Los mayos tienen una cruz enfrente de su casa y desde el Lunes Santo los *judíos* comienzan a tumbar las cruces de cada casa, y van recolectando en cada una de éstas maíz, dinero, cohetes.

-Los *judíos* nunca entran a la iglesia antes del Viernes Santo.

Viernes Santo:

-Tumban la cruz de enfrente de la iglesia.

-Penetran en la iglesia y comienzan los rezos del maestro rezador o maestro religioso.

-Bajan al Cristo y a un personaje llamado Nicodemus, se lo presentan a la Virgen.

-Colocan al Cristo en una urna e inician la procesión.

-Recorren de nuevo las estaciones con Cristo ya muerto, acompañado de la Virgen María.

-Este *conti* dura hasta las cinco o seis de la tarde, hora en que regresan todos a la iglesia para velar al Cristo yacente como si fuera un humano.

-Sale otra procesión cerca de las diez de la noche, en la que la Virgen va sola, mientras continúa la velación de Cristo.

-Esta procesión se dirige en sentido contrario a la anterior, a la parte alta del pueblo.

Sábado de Gloria:

-La procesión y el baile de los *judíos* dura toda la noche del viernes hasta la mañana del sábado.

-Alrededor de las cuatro de la mañana los *Mandones* ordenan a los *judíos* que traigan un burro bronco. Lo conducen hasta el frente de la iglesia y le colocan

un mono: muñeco de zacate[19] disfrazado de Judas. Lo pasean con gran ruido y algarabía, con palos y chicotes de cuero.

-Después los *judíos* traen ramas de álamo para formar un camino por el que debe salir Cristo resucitado.

-Al finalizar las *pascoolas* y *venados* llegan a la puerta de la iglesia, y los *judíos* comienzan a formarse para cantar el Gloria.

-Cuando se canta el Gloria la gente de respeto se acerca a los *judíos* y les confiscan objetos prohibidos.

-Los maestros religiosos comienzan a rezar, en tanto los partidos de *fariseos* dan tres vueltas a la iglesia; finalizan esta carrera arrojándose boca abajo frente a la puerta de ésta.

-Llegan los *pascoolas* a pegarles en la cabeza con unas varitas para matarles los diablos que llevan dentro y que les hicieran matar a Cristo.

-Cuando los *pascoolas* terminan de danzar, el maestro rezador les asperja agua bendita para purificarlos y borrarles el pecado, finalmente les ordena quemar las máscaras.

-Se enciende una hoguera y queman todas las máscaras de los *judíos*.

-Sacan de la iglesia a otro santo: San Ignacio, lo colocan en una mesita frente a la iglesia, recolectan las limosnas para dárselos a los *Mandones*, quienes han asumido los gastos de la celebración.

-Los *judíos* se forman y se llevan a Jesucristo a la enramada. Lo velan del Sábado de Gloria al Domingo de Pascua al anochecer, después se toca «El canario», son mayo con el que se inicia y concluye la fiesta.

-Así se ultima el papel negativo de los *judíos*, y se acercan a la iglesia a confirmarse después de las «Marías» y los *Mandones*. Las «Marías» y «Josés», son niños cuyos padres cumplen alguna promesa.

-El acto corre a cargo del maestro rezador, consistente en la compra de pañuelos nuevos para los *judíos* y pagarle al maestro *rezandor.*

-De esta manera concluyen las ceremonias de Semana Santa, y desde las seis de la tarde se da inicio a la fiesta: *yoribaile* —baile en *yoris* (blancos)—.

19 Hierba, pasto, forraje.

Domingo de Pascua:

-A las seis de la mañana, los *judíos* limpian de nuevo el camino que va de la enramada a la iglesia, también van regando el álamo para «correr por las albricias» porque su hijo ya resucitó; al igual que María Magdalena a la Virgen.

Sale de la iglesia una procesión con la Virgen María, en tanto Cristo sale de la enramada para encontrarse a medio camino con ella, los concurrentes al acto lo festejan arrojándoles confeti y flores.

De allí parten a la iglesia donde vuelven a ser bautizados los judíos, los músicos, los *pascoolas* y toda la gente que trabajó en la iglesia.

9. La celebración de la Cuaresma y Semana Santa *Yoeme*-Yaqui

En la actualidad se sigue celebrando la Cuaresma y la Semana Santa entre los yaquis, según la tradición con ligeros cambios, pero con la misma devoción.

Miércoles de Tinieblas

La celebración se inicia el Miércoles de Ceniza, y durante cuarenta días se representa la Pasión y muerte de Jesucristo, en la que se cumplen mandas y se pagan favores recibidos. En tanto el viernes de cada semana —siete—, se efectúan procesiones: *conti*, cargando Santos alrededor de la iglesia, en donde se encuentran 14 cruces de álamo que representan las estaciones del Vía Crucis.

-Este Miércoles, denominado de Tinieblas, los *chapayeca*: 'nariz larga', o *fariseos* reciben la autoridad absoluta de los gobernadores, al convertirse en los protagonistas: *judíos* y soldados romanos; las fuerzas del mal. Éstos portan una máscara que les cubre totalmente la cabeza hecha de piel de cabra. El *chapayeca* se cubre con una manta a cuadros, sobretodo de rojo encendido, simulando el arnés romano de cada uno, sus movimientos van representando al personaje o animal que describe su máscara. Bajo su máscara llevan un rosario de madera en su boca para guardar silencio durante sus danzas y para protegerse del mal, simbolizado por la máscara.

En la Cuaresma el grupo de fariseos juega el papel más importante, y representan todos los personajes que intervinieron en la pasión de Cristo: Fariseos o chapayecas, Pilato, soldados romanos, el propio Jesucristo (sólo en Semana Santa), a los que se suman un tamburero (sus sonidos recuerdan los clavos de cristo en la cruz, un flautista (su sonido es el lamento de la madre de Dios) y un cuerpo de vigilancia con grados de militares para proteger y vigilar el orden[20].

-Del lado de los defensores de Cristo están los *anhelguarda* que hacen las veces de las «Tres Marías» y tres «Josés», acompañados de sus madrinas y padrinos.

-Al mismo tiempo los *Cabos*, Pilatos, capitanes de los *chapayecas* y los Padrinos. Todos ellos realizan una función específica y ayudan a éstos en su misión. También participan los danzantes: matachines, *pascolas* y *venados*.

-En tanto dentro de la iglesia se encuentran los Cantores de alabanzas, *Maestros*, *Rosarios*, *Tenanchis* y los *Quilosti Yo'owes*, que mantienen adornada la iglesia. En este día se representa la expulsión de los mercaderes. Dentro de ésta en penumbras —al haberse apagado las luces al terminar el rosario, y cerrado la puerta—, los asistentes se hincan y reciben tres latigazos como símbolo de purificación y/o arrepentimiento de sus pecados.

Jueves de Procesión o Santo

En este día tienen lugar tres escenas importantes:

-Corrida del viejito, cualquiera persona que cumple con una manda realiza un recorrido por las catorce cruces, vestido únicamente por una sábana ceñida a su cintura y atada a sus piernas.

-La Última Cena.

-La Oración del Monte de los Olivos.

Viernes Santo o Crucifixión

-Dentro de la iglesia crucifican a Jesús —simbólicamente—, y lo colocan en su tumba: una mesa de madera cubierta por un velo y flores de papel de variados colores, denominada *Urnia*.

Sábado de Gloria

-Desde la madrugada se inician actividades a un costado de la iglesia, una vez cantadas las mañanitas al lucero de la mañana, se busca a Jesús en la tumba y no lo encuentran, juzgan a Judas y llega el momento por todos esperados que es el canto *del* Gloria, a las doce en punto, es cuando entran en juego todos los personajes antes mencionados o señalados en un momento de alegría y gozo por entrar a la Gloria. Al momento de sonar las campanas pasan simultáneamente, cantan y bailan. Mientras esto tiene lugar, el pueblo participa arrojando pétalos de flores y hojas de álamo, culminando con un colorido *Segua*: *conti* —procesión—. En tanto los matachines danzan dentro de la iglesia y los *venados* y *pascolas* frente a ésta.

-Al terminar el *Sewa*, los *pascolas* y los *venados* se concentran en una enramada al otro lado del campo frente a la iglesia, donde permanecen bailando toda la tarde-noche del sábado, hasta el mediodía del Domingo.

-En San Luis Río Colorado, Sonora, este día se queman las máscaras de *fariseos*, usadas durante la Cuaresma. Un capitán de éstos: «explica que la quema significa que los participantes renuncian a sus errores. Durante la Semana Santa no salen a la calle y realizan en sus templos un ritual de alabanzas, rezos, procesiones y danzas de la *pascola* y del venado por la pasión de Jesucristo, el ceremonial de Cuaresma y Semana Santa es un espacio para la purificación individual y colectiva».

Domingo de Resurrección

-La Cuaresma concluye con la quema de las máscaras de los *Chapayecas*.

El sol, la luna y la estrella de la tarde forman la triada sagrada que establecen contacto con el mundo del más allá. La época cuaresmal se cierra el Sábado de Gloria con la Resurrección de Jesús, e inicia la mañana paseando un monote de paja montado en un asno, es el de Judas, en el que se depositan todas las culpas de la Pasión. Después del paseo se sujeta a un palo frente al templo, los fariseos lo rodean para quemar sus máscaras y forman con él una hoguera que quemará todo mal. Tras la quema del Judas se inicia una nueva época llena de vida, alegría y abundancia, que abarca el resto del año. Este segundo período establece el reinado de María (símbolo de la lluvia, de la abundancia y la fertilidad), simbolizado en los pétalos de flores lanzados al aire en la liturgia del Sábado de Gloria…[21]

20 MOJARDÍN ZAVALA, 2.

21 MOJARDÍN ZAVALA, p. 2

10. Semana Santa Cora

Resistencia

No obstante, tras haberse apropiado los habitantes de la Sierra del Nayar de elementos del catolicismo pregonados principalmente por los frailes jesuitas, los indios coras les asignaron a éstos un significado compatible con sus códigos religiosos preexistentes. Con el paso del tiempo esta amalgama se constituyó en lo denominado por ellos *costumbre*: catolicismo cora adaptado a su propia cultura, puesta de manifiesto en Semana Santa a través de la *judea*, o sea, el mitote guerrero de las guerras floridas vedado desde que fueran conquistados.

En la actualidad, la población en la Mesa del Nayar es de 44.115 habitantes, constituida en un 90 por ciento por población indígena y sus lenguas son cora, huichol, tepehuano, y náhuatl.

En la celebración de Semana Santa cora en el poblado de Jesús María, situado a un costado del río Jesús María y José, de la sierra del Nayar, es muy posible encontrarse con un rito iniciático de paso correspondiente al de fertilidad y virilidad, como puede colegirse de algunos momentos de la representación espectacular de la Pasión; como lo planteamos en nuestra ponencia: «Espacios de poder en Jesús María. El poder del imaginario prehispánico en la Semana Santa Cora», el año de 1996[22].

¿Transculturación?

La transculturación es evidente en las manifestaciones rituales en la celebración de Semana Santa; tanto mayo, yaqui y cora, además de la evidente superficialidad de la penetración del catolicismo, en el hecho particular de cómo tuvo lugar el proceso de evangelización, en este caso en la región del Nayar: «Pues el culto religioso, incluso, las formas católicas se encuentran solamente superpuestas, ya que la adoración a sus dioses originales subyace vívidamente, llevándolos incluso a convertir en ironía muchos pasajes de la ceremonia de Semana Santa»[23]. Por lo que la transculturación no se consumó plenamente por lo accidentado del proceso de la conquista de las etnias de esta región, ya que en ambos sistemas simbólicos: el de los indígenas de esta región y los colonizadores, no se corresponden las mismas «funciones semánticas», en ambos sistemas de creencias[24].

Al llegar los primeros evangelizadores jesuitas utilizaron las representaciones como forma de catequesis para efectuar su labor de enseñanza de la religión cristiana; al igual que los franciscanos en el altiplano, debido a que: «Toda representación de la Semana santa tiene su origen en la enseñanza de los misioneros que llegaron a la región en el año de 1570. Para explicar mejor la Pasión de Cristo, los misioneros realizaban cada año la ceremonia en vivo, utilizando a los propios coras para los personajes necesarios, como apóstoles, fariseos, judíos y Jesús»[25].

Posteriormente, con la expulsión de los jesuitas de la Nueva España en 1767, los pobladores locales recuperaron de nuevo sus espacios rituales hasta la llegada de los franciscanos, quienes otra vez se apoderaron de los espacios y tiempos sagrados de los indios. Mas en la práctica religiosa, esto no fue así. Prueba de ello es la representación del Vía Crucis, celebrado anualmente en la región montañosa del Nayar, convertida casi en una parodia —por parte de los coras—, desde una perspectiva ortodoxamente católica, al predominar en la realización de esta festividad el imaginario de éstos, con relación al renacimiento de la naturaleza, a través de la celebración orgiástica del rito iniciático de la fertilidad, imponiéndose, con ello, el tiempo y espacio rituales que les perteneciera antaño.

De allí que en la Semana Santa los coras se apropien de todo el pueblo, durante la celebración del mito de la cacería mágica del venado. Dejándole al rito católico sólo la iglesia como reducto[26].

Una síntesis de lo que acontece en cada uno de los días de la Semana Santa muestra de inmediato la presencia dominante del imaginario cora, que se sobrepone a esta celebración conforme van desarrollándose los sucesos representados[27].

22 PARTIDA TAYZAN, pp. 289-312.

23 GUZMÁN, p. 481.

24 SCARDUELLLI, p. 68.

25 GUZMÁN, p. 481.

26 BENÍTEZ, p. 584.

27 PARTIDA, p. 292-293,

Músicos yaquis. Etchojoa, Sonora, marzo de 2016 durante el encuentro de grupos indígenas. Fotografía: Ricardo León

Domingo de Ramos

-Diez de la mañana: se oficia la misa dentro de la iglesia con la presencia del *Tenanche* mayor y ayudantes. Se bendicen las palmas, se inicia la procesión con una figura del Nazareno en andas, delante de éste se encuentra un niño vestido con una túnica color azafrán. En la procesión de *Tenanches* y Gobernadores les siguen únicamente mestizos y blancos del pueblo.

Lunes

-Procesión al oscurecer. El *Tenanche* mayor —fiestero— porta una cruz cubierta por un paño violeta oscuro, llevan a San Miguel Arcángel en andas. Los coras no se interesan en la procesión.

-En la casa del Santo Entierro el Segundo centurión prepara las ceremonias.

-En tanto el Primero lo hace con la recolección del bastimento en la casa de gobierno del barrio de San Miguel, en la colina poniente. Además de alimentar a los caballos de ambos centuriones.

-Más tarde hay una reunión en la enramada fuera de la casa del Centurión blanco. Empiezan a llegar los *judíos* con machetes de palo pintados de blanco. Forman una valla en la calle a partir de la enramada. A ambos extremos tocan músicos.

-Sigue un ritual propiciatorio para consagrar las vestimentas que portará el Centurión blanco.

-Fuman los viejos y con el humo del tabaco —al que tradicionalmente se le ha conferido propiedades mágicas— purifican las ropas que comienza a vestir el Centurión. Para esto, se supone, según diversas fuentes orales, que previamente ha tenido lugar un rito ceremonial privado en el que el peyote ha sido el referente propiciatorio principal, por lo que los «empeyotados» realizan la consagración de vestimentas y arreos del caballo.

-El Centurión blanco monta el caballo y pasa por entre la valla. Le siguen los capitanes, el primer conjunto de músicos, las vallas de los *judíos* vestidos de blanco, el segundo conjunto de músicos y, al final los espectadores, dando inicio a una procesión nocturna de reconocimiento, a manera de ensayo de la ruta que seguirán los días siguientes.

-Se hace un alto ante la iglesia, frente al palacio del ayuntamiento, al poniente, al frente de la iglesia. El jinete se detiene ante la valla. Después de haberse

hecho presente, gira la cabalgadura sobre sí mismo y reinicia el paso, siguiéndole los punteros de las vallas. Seguidamente rodea todo el pueblo, para finalmente regresar al punto de partida.

-Al regreso desmonta y se introduce a la casa. Afuera los *judíos* forman un círculo con los músicos al centro y bailan. Los músicos proponen un ritmo y unos pasos, los demás tratan de seguirlos.

-Antes de dispersarse los *judíos* reciben instrucciones para el día siguiente. En la casa prosigue la velación.

Martes

-Los coras que van llegando al barrio de San Miguel proceden de diferentes partes de la sierra y de la costa nayarita. Éstos, portan caparazones pequeñísimas de tortugas de río —colgadas del cinturón o faja— y se integran a la elaboración de quepis de cartón piedra, y los pintan de blanco, colocándoles un adorno en el centro como una especie de gran pluma. Las espadas de madera las pintan también de blanco. No menos importante es la elaboración de máscaras que portará la *Judea*.

-Comienzan a ensayar los pasos de una danza dentro de un espacio sagrado, marcado por la casa del gobierno cora. El ritmo tiene un aire militar.

-En esta última casa entran sólo hombres. Velan las máscaras que previamente han, y siguen elaborando los participantes de la *Judea*. También velan las largas varas de carrizo que los centuriones negros utilizarán como lanzas el día de la crucifixión.

-Permanecen allí toda la tarde. Se van integrando los participantes que siguen llegando y van incorporándose a la danza, al compás de una flauta y un tamborcillo.

-Por la noche tiene lugar el primer paseo de la *Judea* por la ruta que seguirán las procesiones de los días siguientes.

-Un *Basta* cava en medio de la calle y subrepticiamente deposita en el hoyo ofrendas propiciatorias cuidadosamente, protegido de la vista de curiosos (22 horas).

Miércoles

-En la casa de los Centuriones sigue la música y los ensayos durante el transcurso del día.

-Al atardecer se reúnen vestidos de blanco con sus quepis y máscaras. Es la primera procesión encabezada por el Centurión blanco. Es el ensayo para tomar el poder al día siguiente, para así recuperar su espacio mítico-religioso.

-Sigue el recorrido desde la colina donde se encuentra la casa de San Miguel, pasando por la iglesia y el ayuntamiento, hasta la casa de los Centuriones, donde concluirán las procesiones y en la que son veladas las indumentarias de los dos Centuriones. Afuera hacen guardia la *Judea* y los *fariseos* de blanco. Posteriormente se retiran hacia la colina —barrio de San Miguel—, donde se encuentra la casa de gobierno cora.

-Por la noche se reúnen en la casa del Santo Entierro y bailan la danza de la tortuga al son de la flauta y el tambor. El ritmo de la danza es de carácter erótico, erótico bufo, iniciático, para los adolescentes participantes. El público que rodea el patio festeja con regocijo sus gracejadas procaces.

-De allí, ya muy tarde, la *Judea* se dirige hacia las afueras del poblado, a la parte baja del río, a las lajas, donde queman olotes —zuro del maíz— que entierran en la arena. Regresan a la casa de la colina.

Jueves

-Al amanecer regresa la *Judea* al río, desentierran los olotes quemados para pintarse de negro sobre blanco, para *borrarse*. Una vez retiradas sus vestiduras blancas, se ayudan a *borrarse* unos a otros. Se pinta de negro según su jerarquía.

-Una vez *borrados*, tarea que les toma casi toda la mañana, se forman y se dirigen al poblado en cuadrillas.

-Primera procesión encabezada por el Centurión negro, quien llega hasta la iglesia. En ésta, a la entrada, del lado derecho, se encuentra un Cristo cargando su cruz, junto a la que van depositando ofrendas de algodones y flores.

-En el altar mayor se encuentra otro Cristo. El altar está cubierto por telas negras, en la parte posterior se encuentra un andamio, por donde suben los hombres a depositar sus ofrendas.

-El Santo Entierro que había sido velado en su casa es llevado a la iglesia, y su mayordomo —el *Tenanche* mayor— dirige la ceremonia de sacarlo de su urna.

-La tela violeta oscura que cubre la urna de vidrio del Santo Entierro se coloca en el centro de la nave. Se abre la urna y extraen al Santo Entierro. Quien lo sostiene lo tiende cuidadosamente sobre los lienzos que lo cubren, calculando previamente la dimensión exacta, de manera tal que la cabeza se pose exactamente sobre una almohadilla. En esta tarea participan sólo hombres.

Entrada de la *Judea* al poblado:

-Entra un grupo con los quepís blancos y otro con máscaras de animales fantásticos, en su mayoría demonios.

-Un niño, el doble de Cristo instruido por el Cireneo, con una corona de palma, igual al del Nazareno, se arrodilla cada media hora frente al Santo Entierro. Cada cinco años se selecciona un doble, que ejecuta su papel durante ese tiempo.

-Por la tarde irrumpen las huestes infernales de la *Judea*, procelosa y ruidosamente por todo el poblado.

-Hacia el mediodía, cuando el sol se encuentra en el punto más alto, el niño-Cristo —su doble—, es conducido hacia una enramada localizada en medio de una explanada frente a la casa fuerte, donde tiene lugar un banquete: ¿la última cena?, siendo atendido con extrema lentitud. En tanto la *Judea* baila amenazante alrededor.

-Por la noche el niño es sustituido por la figura del Nazareno que se encuentra en el atrio durante todo el año.

-A las 19:00 horas el Centurión blanco desciende y se dirige hacia el «Monte de los Olivos». No hay Judas alguno, no hay traición. Atan las manos del Nazareno con una cuerda negra.

-Posteriormente da inicio la procesión del Nazareno —segundo doble—, quien es conducido a la «cárcel», situada a la izquierda de la iglesia. Velación toda la noche.

Viernes

-Al alba la *Judea* se repinta a la orilla del río.

-El Primer centurión —negro— se viste como demonio con ropajes de las pertenencias del Santo Entierro, guardadas en su casa. Realiza rondas y se retira al soportal del Ayuntamiento.

-La *Judea* se apodera nuevamente del poblado corriendo de un lado a otro, persiguiendo y azotando a quienes se tropiecen en el camino.

-Sacan al Nazareno de la «cárcel» y lo llevan a la sacristía.

-El Santo Entierro se encuentra de nuevo en su urna, colocada en el altar desde las 15:00 horas.

-Desaparecen los dobles y el niño es perseguido toda la jornada. Al final tiene lugar la jocosa persecución del Niño-Cristo —el desprendimiento del Nazareno—.

-Por su parte, los dobles del Primer Centurión y del Nazareno montados en burros y cubiertos del todo por abundantes sartas de cascarones de huevos, que los cubren hasta el rostro, despiertan las risas ingenuas de los espectadores coras.

-A su vez el Segundo centurión ha estado ocupado toda la mañana en la elaboración de la urna sagrada del Sol en la casa del Santo Entierro.

-El tercer doble, un pequeño Crucifijo del altar mayor, es picado por la lanza: los *fariseos* se cubren la cara con pañuelos para que la «sangre» no les salpique. Muere a las 15:00 horas.

-La *Judea* baila en pleno regocijo orgiástico, sin una coreografía determinada.

-Al atardecer tienen lugar los combates gladiatorios, hasta quedar sólo uno de los participantes.

Sábado

-Según Fernando Benítez, de la noche del Viernes Santo, a la mañana del Sábado de Gloria, tienen lugar tres pascuas, que no pudimos observar.

-A las 10:00 horas resurrección de Cristo; los *judíos* se dirigen al río a *borrarse* lo «borrado».

Si bien lo anterior es la descripción puntual de la celebración de la Semana Santa cora, ésta encierra un significado mágico-simbólico del imaginario y religiosidad primigenia de esta etnia, como lo desciframos a

en la ponencia y publicación antes mencionada[28], pero que no tiene relación con los asuntos tratados en este Congreso.

II. Significado simbólico

Como puede colegirse de lo anteriormente expuesto, las celebraciones de la Semana Santa de las etnias mencionadas, encierran un significado mágico-simbólico del imaginario primigenio y de la religiosidad cristiana de éstas.

Por otra parte, en dichas celebraciones no se hace presente dramatúrgicamente la representación de la fábula bíblica sino únicamente la mímesis de la anécdota, al faltar la digénesis del relato; es decir: el diálogo. En tanto la narratividad espectacular se encuentra contaminada por una serie de digresiones, como las «corridas», paseos, procesiones —*conti*—, danzantes, y demás. De igual manera, los personajes de la narración bíblica: los protagonistas, no son animados a través de su representación como tales. Por tanto, los denominados *judíos*, como los *fariseos*, cobran un significado propio al convertirse en los protagonistas principales en el Vía Crucis y a todo lo largo de la Cuaresma, sin representar a personajes concretos; por tanto sin actoralidad, al asumir al otro prehispánico. Así mismo, las danzas y música correspondientes a las celebraciones tradicionales con carácter mágico simbólico, se hacen presentes con su sentido ritual en las celebraciones de los mayo y yaqui; en tanto las alabanzas provienen de los rezos cristianos del catolicismo popular.

28 PARTIDA, pp. 300-312.

BIBLIOGRAFÍA

ABEL, Lionel. *Metatheatre, a new view of dramatic form*. New York: Hill and Wang, 1964.

BENÍTEZ, Fernando. *Los indios de México III*. México: ERA, 1984.

BONFIL BATALLA, Guillermo. «V. Los senderos de la sobrevivencia india». En *México profundo. Una civilización negada*. México: ciesas/SEP, 1987 (Foro2000), pp. 187-200.

CERVANTES AHUMADA, Raúl. (Prólogo) en Pérez de Ribas, Andrés. *Páginas para la historia de Sinaloa y Sonora Triunfos de nuestra santa fe entre gentes las más bárbaras del Nuevo Orbe t. I*. México: Editorial «Layac», 1944, pp. 87-95.

FOSTER, George M. *Cultura y conquista. La herencia cultural española en América* (*Culture and Conquest: America's spanish heritage*). Xalapa: Universidad Veracruzana, 1962.

GUZMÁN, Arturo. «Los coras: Semana Santa en la Mesa del Nayar». En *Revista de Geografía Universal*. México, abril, 1977, pp. 468-486.

MOTOLINÍA (BENAVENTE), Fray Toribio de. *Historia de los indios de la Nueva España*. Estudio crítico, apéndices, notas e índice E. O'Gorman. México: Editorial Porrúa, 1990 («Sepan Cuantos…», Núm. 129).

PARTIDA TAYZAN, Armando. «Espacios de poder en Jesús, María y José». En *México en Fiesta*. Editor Herón Pérez Martínez. Morelia, Michoacán: El Colegio de Michoacán, 1998, pp. 289-312. Versión publicada en Daniel Meyran. Ed. *Theátre et Histoire. La conquete du Mexique et ses représentations dans le Théatre mexicaine moderne*. Perpignan, CRILAUP: Universite de Perpignan, 1999 (Marges, 19), pp. 43-72.

PARTIDA TAIZAN, Armando. *Estudios culturales. Representaciones etnodramáticas novohispanas-mexicanas*. México: FFyL/UNAM, 2010 (Seminarios), pp. 213-226.

PÉREZ DE RIBAS, Andrés. *Páginas para la historia de Sinaloa y Sonora Triunfos de nuestra santa fe entre gentes las más bárbaras del Nuevo Orbe T. I*. México: Editorial «Layac», 1944.

QUINTERO, Filiberto Leandro. *Historia Integral de la Región del Río Fuerte*. (Manuscrito). Culiacán, Sinaloa: 1962, pp. 324-32.

QUINTERO, Filiberto Leandro. *Historia Integral de la Región del Río Fuerte. El Debate*. México —Los Mochis, Sinaloa—: 1978.

RODRÍGUEZ, Mariángela. *Para descifrar el día. Monografía de los mayos*. s/l, ni f. Difocur, Gobierno del Estado de Sinaloa, Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional, 1974-1980 (Serie Rescate y divulgación).

SCARDUELLI, Pietro. *Dioses, espíritus, ancestros*. México. Fondo de Cultura Económica, 1988.

URIARTE, Gabriel. *Sinaloa Yoreme sus fiestas y sus danzas entre el catolicismo y el Juyya Ania*. S/l: Dirección de Investigación y Fomento de Cultura Regional/ DIFUCUR Sinaloa, 2003.

VÁQUEZ VALENZUELA, Antolín y *María Rosina* CARLÓN SOTOMEA. *Alabanzas para ceremoniales mayo*. Hermosillo, Sonora: Dirección General de Culturas Populares Unidad Regional Sonora-Fondo de solidaridad para la promoción del patrimonio cultural de los pueblos indígenas-Universidad Autónoma de Sonora, 1992.

WARMAN, Arturo. *La danza de moros y cristianos*. México: INAH, 1985, Segunda edición (Colección Divulgación).

Fuentes electrónicas

MOJARDÍN ZAVALA, Gloria J. «Cuaresma y Semana Santa en la etnia Yaqui». www.ocm.com.mx/Tribunade San Luis/notas/n2931250.htm.31demarzo2013. Consultado 12.12.2015.

Anexo

Andrés Pérez de Ribas

El padre jesuita Andrés Pérez de Ribas, nació en Córdoba, España, en 1576. Ordenado sacerdote, ingresó a la Compañía de Jesús, llegando en calidad de novicio a las tierras Novo hispanas.

En 1604 profesó en la ciudad de México, pidiendo ser destinado a las misiones. Por ese entonces llegó a México el capitán Diego Martínez de Urdaide, natural de Zacatecas y conquistador de Sinaloa y Sonora, para informar al Virrey Marqués de Monte-Claros y pedir contingentes para aumentar la conquista y, religiosos, para extender la predicación del Evangelio. Al regreso fundó la misión yaqui.

A éste se debe la conquista y pacificación del Norte de Sinaloa y de los mayos —cuya designación significa: término, o sea río Mayo, primer río al sur de Sonora— y yaquis. El padre Pedro Méndez fue el primero en entrar en esta región, luego los padres Julio Pascual y Manuel Martínez, que fueron sacrificados por éstas etnias.

El jesuita llegó a Sinaloa en 1604. En 1617 convirtió a la tribu yaqui (Sonora) en unión del padre Basilio Tomás Ya por entonces se sabía de los mártires misioneros como Gonzalo de Tapia, quien encontró la muerte a manos del feroz cacique Necabeba, de la tribu de los Ocoronis; de los constructores como Martín Pérez y Hernando de Villafañe, fundador de la misión de Guasave, y modelo de misionero; además de incorporar nuevas tierras al dominio español y conquistando almas para el rebaño de su Dios.

Pérez de Ribas aprovechó la ocasión acompañado del Padre Pedro de Velasco, para llegar a estas tierras al lado del capitán Diego Martínez de Urdaide a su regreso. Al llegar a Sinaloa se le confió la conversión de los ahome, y la reducción de los bárbaros zuaques, que habían sostenido una guerra prolongada con los soldados españoles en los pueblos de las márgenes del río Zuaque (Fuerte). Los ahome se localizaban en la región costera, y los zuaques en las postrimerías de la serranía. La provincia de Sinaloa comprendía desde el río Patatlán (hoy río Sinaloa) hasta las tierras del río Yaqui en tierras sonorenses. Donde colindaban tierras incógnitas e inexploradas.

Sus instintos bélicos de esta etnia fueron domeñados enseñándoles nuevos oficios: cultivos, ganadería, métodos de pescar, revolucionando su incipiente economía; haciendo surgir una nueva nación. Primero mediante la enseñanza de la base material, luego la de la educación y la fe espiritual.

En el libro VIII detalla los heroicos hechos para lograr la conversión de las tribus de la sierra de Tapia limitante entre Durango y Sinaloa. Y las andanzas del Gobernador don Francisco de Urdiñola, concluyendo con la muerte de los padres Hernando Santamarén y Hernando de Tovar a manos de los tepehuanes. El último aunque de origen aristocrático y nacido en la villa de Culiacán, trabajó como humilde misionero; encontrando así la muerte.

A su vez, el primero en entrar a tierras tepehuanas fue el padre Jerónimo Ramírez, extendiéndose su obra hasta los indios de la tribu Tarahumara. Éstos alborotados asesinaron a los padres Santamarén y a Tovar, así como a los misioneros Juan Fonte, Juan del Valle, Luis de Álvarez y Jerónimo Moranta. La rebelión tepehuana llegó hasta la capital de Durango; siendo el gobernador don Gaspar de Albear, quien redujera a los rebeldes.

Al concluir la conversión de los zuaques y de los ahome, Pérez de Riba regresó a México para informar y pedir a sus superiores nuevos elementos para la reducción y conversión de los yaquis. Regresó a Sinaloa acompañado del padre Tomás Basilio. Encontrándose en 1617 en tierras yaquis.

Pasó 17 años en las misiones de Sinaloa, siendo llamado a México por las autoridades superiores para encomendarle la rectoría del Colegio de San Pedro y San Pablo 1531-1532. Dirigió la casa de la Profesa (1640), desempeñando el cargo de Provincial de la Compañía de Jesús en la Nueva España. En 1643 fue enviado a Roma como Procurador de la Compañía de Jesús, y asistió como vocal, a la Octava Congregación de ésta (Cervantes Ahumada, 1944: 87-95).

Vuelto a México dedicó sus últimos años al estudio y a escribir sus libros gracias a su prodigiosa memoria, entre ellos: *Historia de las triunfos de nuestra Santa Fe, conseguidos por los soldados de las Milicias de la Compañía de Jesús en las Misiones de la Nueva España, con las costumbres de los indios…* —impreso en Madrid en 1645—; cuya elegancia de estilo y discreta descripción de los sucesos, lo distinguen de otros cronistas.

DRAMAS DE LA PASIÓN EN EL MÉXICO VIRREINAL: HACIA UN ESTADO DE LA CUESTIÓN

Beatriz Aracil

Universidad de Alicante

Introducción

El desarrollo de la representación escénica de la Pasión en ámbitos geográficos diversos ha permitido su vinculación y/o fusión con otras tradiciones pertenecientes a culturas e incluso religiones distintas. Para abordar estos procesos, insertos en contextos sociales y culturales específicos, resulta pertinente un trabajo de carácter historiográfico que dé cuenta de las posibles formas de continuidad de una temática que está en el origen mismo del teatro cristiano y que llega a nuestros días.

En este sentido, el presente estudio, centrado en el ámbito geográfico mexicano, asume como propuesta metodológica la historiografía teatral, a partir de la cual creo posible trazar líneas de evolución desde la temprana implantación en dicho territorio de formas dramáticas como la que nos ocupa hasta determinadas manifestaciones de teatralidad religiosa en las actuales comunidades indígenas [1].

En las siguientes páginas me centraré en el período colonial y en la zona geográfica en la que se inicia la cristianización del territorio: el Valle de México y la región de Tlaxcala, de lengua náhuatl. Tras una presentación de las fuentes documentales de las que disponemos hasta la fecha en torno a la representación escénica de la Pasión en la Nueva España, plantearé algunas ideas en torno al desarrollo de este tipo de manifestaciones a un tiempo religiosas y festivas, consciente de que esas posibles líneas de evolución de los dramas de la Pasión en México desde el siglo XVI hasta el XVIII (y, todavía en mayor medida, hasta el XXI) serían, en cualquier caso, poco nítidas y discontinuas, fruto de modificaciones y rupturas.

Las representaciones de la Pasión como parte del proyecto evangelizador del siglo XVI

El teatro religioso de tradición medieval fue trasladado al territorio novohispano como parte de ese amplio proyecto de aculturación de la población nativa que Robert Ricard denominó «la conquista espiritual de México»[2]. Este proyecto, que se inició de forma sistemática con la llegada a Nueva España de las primeras misiones franciscanas (1523[3] y 1524[4]), no solo

1 Ver ARACIL, «Reflexiones para una historia…».

2 El trabajo de Robert Ricard con dicho título, publicado por primera vez en francés en 1933, continúa siendo un texto imprescindible sobre el proyecto evangelizador de las órdenes mendicantes en la Nueva España entre 1523 y 1572.

3 La de los tres franciscanos flamencos Juan de Aora, Juan de Tecto y el lego Pedro de Gante, figura clave de la evangelización novohispana.

4 La de los Doce primeros franciscanos españoles. Junto a fray Martín de Valencia, que encabezó esta misión y creó la primera custodia franciscana en Nueva España, viaja-

incluyó los métodos habituales de formación religiosa, como el sermón dominical o la catequesis[5], sino que, desde fechas muy tempranas, incorporó asimismo otros métodos que podían hacer más fácil y atrayente al indígena la comprensión de los contenidos de la fe católica y también permitían a los frailes sustituir las fiestas paganas por otras plenamente cristianas, evitando así el recuerdo de los tiempos en que se practicaba la «idolatría»[6].

Entre los recursos manejados se encontraban el canto, la danza, la pintura y, como he señalado, el teatro, que tenía como ventaja sobre los métodos citados el hecho de combinar la palabra y la imagen, lo cual permitía no sólo presentar el dogma cristiano de forma más clara sino, sobre todo, impresionar al indígena con la plasmación ante sus ojos del mensaje que se pretendía transmitir.

Gracias a una imprescindible tarea previa de aprendizaje de las lenguas nativas y de indagación en los aspectos esenciales de la mentalidad y la cultura indígenas, los misioneros franciscanos (y más tarde los de otras órdenes religiosas) lograron adaptar al nuevo contexto americano el drama religioso popular que, con una finalidad también edificante, llevaba desarrollándose en la península desde la Edad Media para llevar a cabo unas «representaciones teatrales organizadas por los religiosos para los indios exclusivamente, en las cuales eran actores ellos mismos, y que se escribieron en su propia lengua»[7]; en definitiva, un teatro representado por y para los naturales, que aprovechó a su vez elementos de la tradición escénica precortesiana[8] y que con el tiempo sería asimilado (y en buena medida transformado) en el seno de las comunidades indígenas.

Las fuentes existentes sobre el llamado «teatro evangelizador» son relativamente escasas: por una parte, contamos con noticias incluidas en crónicas de la época (por lo general franciscanas) tanto sobre representaciones concretas como sobre la labor en este campo de algunos frailes (noticias que nos permiten señalar las décadas de 1530 y 1540 como las de mayor auge de este tipo de actividad dramática); por otro lado, ha sido posible localizar casi una veintena de textos teatrales manuscritos que nos sitúan en su mayoría ante un proceso de copia o reelaboración de obras para su puesta en escena a lo largo de los siglos XVII y XVIII[9].

Una parte significativa de dichas fuentes (y concretamente, como veremos, de los manuscritos conservados) nos sitúan en las fechas más destacadas del calendario litúrgico, las de la Semana Santa, permitiendo constatar la presencia, en este tipo de teatro, del tema de la Pasión y Resurrección de Cristo, que no solo estaba en el origen del teatro medieval religioso europeo sino que fue asimismo piedra de toque de la predicación novohispana desde las primeras décadas, a pesar de constituir un asunto delicado que podía llevar a la evocación de ritos prehispánicos vinculados al sacrificio humano[10].

En efecto, sin salir de los límites del siglo XVI, la Pasión se convierte en asunto obligado de doctrinas y sermonarios[11], incluso desde su dimensión iconográfica: así lo vemos en el *Confesionario mayor* de fray Alonso de Molina (1569), o la *Psalmodia Christiana* de fray Bernardino de Sahagún (1583), cuyas portadas incorporan un grabado del Calvario. Lo encontramos asimismo como tema principal de obras didácticas de diversos tipos, como los «coloquios sobre la pasión de nuestro redentor» que escribió fray Juan de Gaona (hoy perdidos)[12] o el manuscrito anónimo *La historia de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, en lengua mexicana* que se encuentra en la Biblioteca Nacional de México[13]. Y fue un motivo frecuente en la pintura mural de los conventos, ocupando espacios aislados, como ocurre con la oración de San Francisco al Crucificado que puede contemplarse en el convento franciscano de Cholula, Puebla, pero también constituyendo todo un programa iconográfico, como en el claustro del convento agustino de Epazoyucan, Hidalgo, o en el claustro alto de San Agustín Acolman, Estado de México[14].

Portadas del *Confesionario mayor* de fray Alonso de Molina (México: Antonio de Espinosa, 1569) y la *Psalmodia Christiana* de fray Bernardino de Sahagún (México: Pedro Ocharte, 1583). Cortesía de la Biblioteca Nacional de México

Oración de San Francisco al Crucificado. Fresco del convento franciscano de Cholula, Puebla. Cortesía de la Biblioteca Franciscana de Cholula

En su *Rhetorica Christiana* (1579), fray Diego Valadés utilizó precisamente el motivo de la Pasión en sus grabados para ilustrar el modo en que se realizaba la enseñanza por pinturas a los naturales: en uno de ellos[15] se presenta a los recién convertidos el ciclo completo y en otro el momento de la crucifixión[16], apreciándose en ambos claramente la figura de un misionero que instruye a un grupo de nobles indígenas sobre el tema, señalando con su vara un lienzo en el que se muestra a Cristo crucificado.

En cuanto a la celebración de la Pasión entre la población nativa novohispana, también debió difundirse muy tempranamente, ya que, trascurridos apenas 15 años de la llegada de los primeros misioneros españoles al Valle de México, fray Toribio Motolinía daba cuenta en su *Historia de los indios de la Nueva España* de la multitudinaria procesión de Semana Santa que tenía lugar en Texcoco y Tlaxcala, donde la participación de «quince o veinte mil» naturales servía «de mu-

ron los sacerdotes Francisco de Soto, Martín de la Coruña, Antonio de Ciudad Rodrigo, García de Cisneros, Juan de Ribas, Francisco Jiménez, Juan Juárez, Luis de Fuensalida y Toribio Motolinía y los legos Juan de Palos y Andrés de Córdoba (ver MOTOLINÍA, pp. 293-294).

5 Como ha explicado Kobayashi, aun después del bautismo, se hacía necesario continuar impartiendo la catequesis a una gran masa de indígenas. Para la enseñanza del catecismo se reunía en el atrio de las iglesias a los niños diariamente y a los adultos los domingos y fiestas (ver KOBAYASHI, pp. 266-273).

6 Ver BORGES, p. 305.

7 RICARD, p. 304.

8 Como los profusos decorados de vegetación y pluмería, la existencia de una tradición histriónica, la habilidad para el manejo de disfraces o el uso de determinados instrumentos musicales (ver ARACIL, *El teatro…*, pp. 288-292).

9 Ver ARACIL, *El teatro…*, pp. 183-230 y 559-564.

10 Frente a la postura de autores como Duverger, para quienes «el episodio de la muerte de Cristo» evocaba «demasiado el contexto de los sacrificios humanos prohibidos unánimemente desde la Conquista» (p. 162), parece más adecuada la de Garibay, quien sostiene, en cambio, que «era natural que un tema de tal naturaleza fuera de aceptación para evangelizadores y evangelizados. Para aquéllos, porque daba de lo más fundamental y emocionante de la nueva fe; para éstos, porque entraba en sus tendencias y simpatías por las cosas cruentas y patéticas» (*Historia…*, p. 630).

11 Como ocurre en la *Doctrina Cristiana* de fray Pedro de Córdoba («Tercer artículo: saber y creer que el Hijo de Dios murió en la cruz», en DURÁN, I, p. 252) o en los sermones correspondientes al tema en el *Sermonario en lengua mexicana* de fray Juan de la Anunciación (fols. 52v y ss.).

12 Ver TORQUEMADA, vol. 6, p. 123.

13 El texto se conserva junto a los *Cantares mexicanos* que ya editara en 1965 el padre Garibay (*Poesía náhuatl*, vol. 2). El propio Garibay dio cuenta de su existencia al describir el contenido de todo este manuscrito (*Poesía náhuatl*, vol. 2, p. LVIII) y en fechas recientes Pilar Maýnez ha vuelto a él, como señalaré más adelante.

14 Como ha explicado José Guadalupe Victoria, «existió una marcada preferencia de los frailes por representar la Pasión de Jesucristo; por ejemplo en los conventos de Acolman (claustro grande); Epazoyucan, Atotonilco el Grande y Meztitlán. En todos estos casos las escenas constituyen ciclos, distinguiéndose como temas principales la Calle de la Amargura, el Calvario, el Descendimiento y la Oración del Huerto» (VICTORIA, p. 111).

15 Ya reproducido en ALONSO PONGA et al., p. 99.

16 Una variación de este último fue incluida más tarde en la *Historia Eclesiástica* de Mendieta; sobre la relación entre ambos grabados véase la introducción de Esteban Palomera a VALADÉS, p. XVIII.

cho ejemplo y edificación a los españoles que se hallan presentes»[17].

Por lo que respecta al traslado del tema a las representaciones teatrales, contamos con algunos testimonios breves, tanto de misioneros como de indígenas, que permitirían advertir asimismo una pronta incorporación de esta tradición dramática. Así, por ejemplo, el cacique indígena don Toribio de Sandoval Martín Cortés, al referirse en su memoria a los hechos acaecidos en Cuernavaca durante los primeros años de la colonia, parece aludir a la representación anual de un *neixcuitilli* o ejemplo sobre la Pasión:

> Aquí comienza de cómo se hacía la pasión de Nuestro Dios; no era sólo como diversión; de cómo lo humillaron; para que nosotros recordemos cómo se hizo...; y para que recordemos cómo murió nuestro Dios, así se mandará hacer en su memoria[18].

Y, al informar sobre representaciones que él mismo había presenciado, fray Bartolomé de las Casas explicaba en su *Apologética Historia Sumaria*:

> Los misterios e historias de nuestra Redención es maravilla con cuánta perfección los hacen [los indios], y señaladamente les he notado muchas veces que en representar el descendimiento de la cruz y recibir el cuerpo del Salvador Nuestra Señora en su regazo, que llamamos la quinta angustia, tienen gracia especial[19].

Refiriéndose ya a las décadas finales del XVI, fray Juan de Torquemada explicaba en su *Monarquía indiana* que su compañero fray Francisco de Gamboa «ordenó la estación de los viernes a los naturales, haciendo la representación de un paso de la pasión de

Grabado de la *Rhetorica Christiana* de fray Diego Valadés (Perugia: Petrumiacobum Petrutium, 1579). Cortesía de la Beinecke Rare Book & Manuscript Library, Yale University

Cristo nuestro señor, en el discurso del sermón que se predica»[20]. Experiencias similares a la promovida por Gamboa debieron ser habituales también en el seno de otras órdenes religiosas, como atestigua el agustino fray Juan de Grijalva en el siguiente comentario sobre un tipo de «representación» con tallas de madera (cuadro escénico o tal vez breve puesta en escena de figuras articuladas) que servía asimismo para ilustrar el sermón:

> [Durante la Cuaresma] todos los viernes sobre tarde se junta el pueblo, y después de haber cantado la Benedicta hay sermón de algunos de los pasos más notables de la Pasión de nuestro Señor Jesucristo. Y porque mueve esto y enternece al pueblo, es con alguna representación viva de aquel paso; o ya poniéndole en el huerto, o ya coronándole de espinas, o ya azotándole, o clavándole en la Cruz. Todo esto con imágenes de talla de mucha costa y devoción. Acabado este paso tierno, van en procesión cantando las letanías, con candelas encendidas, a una Cruz llevando aquel paso debajo del palio[21].

Agustín Dávila Padilla, quien describe la ceremonia dramática que tuvo lugar en la ciudad de México el Viernes Santo de 1582 con motivo de la fundación de la Cofradía del Descendimiento y Sepulcro de Cristo Nuestro Señor, apoyada por la Orden de Predicadores. En aquella ocasión se utilizó un Cristo articulado para representar su desenclavo y recibimiento en brazos de la Virgen María[22].

Por otro lado, Domingo Francisco de San Antón Muñón Chimalpahin, en su *Séptima Relación*, consigna como un acontecimiento relevante de 1583 cómo los indígenas presenciaron representaciones de la Pasión llevadas a cabo por los españoles:

> Nuevamente entonces se hizo procesión en el Viernes Santo por los religiosos de Santo Domingo y los españoles. Hicieron una representación de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, así como de su entierro que fue cosa maravillosa el seguir los sufrimientos padecidos por Dios Nuestro Señor, que nunca se había ejecutado cosa igual en las iglesias de México[23].

Y también da noticia, poco tiempo más tarde, de una puesta en escena indígena en el barrio mexicano de Coyoacán[24].

Fuentes documentales sobre piezas teatrales concretas

De la evolución de esta tradición teatral en torno al tema de la Pasión a lo largo del período colonial han dado cuenta especialmente algunos textos dramáticos conservados de forma manuscrita que han ido siendo localizados a lo largo de casi un siglo, y cuyo estudio tiene todavía, en buena parte de los casos, un camino que recorrer.

a) Un importante documento inquisitorial

Uno de los primeros hallazgos en este sentido fue el de un documento inquisitorial de 1768, publicado en el *Boletín del Archivo General de la Nación* en 1934, en el que se recogía una denuncia sobre la representación habitual de estos pasajes bíblicos «con grave escándalo, irrisión y desprecio» en la provincia de Chalco. El texto publicado entonces transcribía el expediente inquisitorial, reflejo de las posturas contrarias y favorables a este tipo de manifestaciones populares que se pusieron en juego en la época y valioso testimonio sobre la evolución de las mismas desde el siglo XVI, ya que, en los párrafos iniciales del documento, el comisario del Santo Oficio en la provincia recordaba que

> …al tiempo de radicar en este Reino la Fe, los padres que se ejercitaban en la enseñanza de los indios, conociendo la rusticidad de éstos, y que no eran bastantes las voces para su instrucción, determinaron figurarles algunos de los misterios de Ntra. Redención, haciendo que se les representaran al vivo, para que les entrara por los ojos, lo que por el oído no percibían; y así se les representaba la Pasión, desde la Oración del Huerto, hasta la Crucifixión. Esta práctica se continuó hasta nuestros tiempos[25],

añadiendo que, «como ya esto se había tomado por diversión anual en las cuaresmas, los que llaman en los pueblos gentes de razón [castellanohablantes], tomaron a su cargo representar la Pasión, y traduciéndola del idioma mexicano en nuestro castellano, la representan en algunos pueblos»[26].

17 Ver MOTOLINÍA, pp. 184-185.

18 Cit. en HORCASITAS, p. 336. La idea de que tanto estas representaciones como las del día de la Epifanía se realizaban de forma regular en Cuernavaca desde fecha muy temprana queda apoyada por el testimonio del indígena Baltasar Valeriano, escrito a mediados del XVI, pero que, según Horcasitas podría situarse hacia 1532: «...siendo yo fiscal [de Cuernavaca] (...) les hacía a los cantores que no faltaran a todo lo que es su obligación. Y les hacía los domingos de Cuaresma hacer ejemplos (*neixcuitiles*) para abrirles el entendimiento a todos» (cit. en HORCASITAS, p. 90).

19 LAS CASAS, p. 206.

20 Los datos biográficos sobre este misionero se encuentran en TORQUEMADA, vol. 6, pp. 393-397 y VETANCURT, pp. 76-77. A raíz de su comentario sobre las representaciones de Gamboa, Torquemada explicó su propia implicación y la de fray Juan Bautista en esta y otras actividades dramáticas con fines edificantes advirtiendo: «yo fui el primero que prediqué, y exhorté el asiento de la dicha cofradía de la Soledad, e introduje las representaciones de los ejemplos los domingos» (TORQUEMADA, vol. 6, p. 395; sobre este autor ver la biografía de Miguel León-Portilla en TORQUEMADA, vol. 7, pp. 13-48).

21 GRIJALVA, P. 164.

22 Un documentado estudio de esta ceremonia es el de RIVERA y ESTRADA, pp. 216-222.

23 CHIMALPAHIN, *Relaciones originales*, *Séptima relación*, p. 288. Al parecer, fueron dominicos los encargados de organizarla, añadiéndose así una referencia a las escasas que sobre la actividad teatral de esta orden poseemos.

24 «Año 4-caña. 1587 (...). Este mismo año por primera vez se hizo una representación de la pasión de Nuestro Señor Jesucristo en el Viernes Santo en Coyohuacan» (CHIMALPAHIN, pp. 290-291).

25 «Las representaciones teatrales…», pp. 332-333.

26 «Las representaciones teatrales…», p. 333.

La existencia del documento en cuestión permitía plantear, como hizo Fernando Horcasitas, la existencia de todo un ciclo de representaciones con este tema, en náhuatl y castellano, en la zona de Tlalmanalco-Amecameca durante el siglo XVIII[27], pero hubo que esperar al año 2001 para que Juan Leyva descubriera que en realidad se trataba de una copia parcial del original e informara sobre el contenido completo de este[28], que incluía como anexos cuatro piezas teatrales: tres en náhuatl, de las cuales pudo ubicar las de Tenango[29] y Amecameca[30], y una en castellano recogida en Ozumba[31], de la que Leyva realizó un traslado completo. El texto inicia con un concilio de cuatro demonios que lamentan la entrada triunfal de Jesús en Jerusalén para recorrer, a continuación, los principales pasajes de los Evangelios sobre el tema, desde las intrigas de los sumos sacerdotes y fariseos hasta la muerte en la cruz.

La edición de la pieza de Ozumba, acompañada de un sugerente texto introductorio, fue una valiosa contribución de Leyva al estudio de este documento inquisitorial que todavía no cuenta con una edición completa, pero sí ha sido objeto de otros estudios parciales[32].

b) *La pasión del Domingo de Ramos* y *La pasión de nuestro Señor Jesucristo según San Mateo*: dos piezas probablemente vinculadas

En su *Historia de la literatura náhuatl* (cuya primera edición es de 1953-1954), Ángel María Garibay se refirió a dos manuscritos sobre el tema de la Pasión de Cristo que, en su opinión, pertenecían al siglo XVI: uno procedente de Tepalcingo (Morelos) y conservado en la Universidad de Tulane que «tiene indicios de ser muy antigua versión de un texto ya desconocido» y otro fechado en 1732, pero «ciertamente mucho más antiguo»[33].

El primero de estos textos anónimos, *La pasión del Domingo de Ramos*[34], fue traducido por Horcasitas en 1974[35] y reeditado por Armando Partida en 1992[36]. Horcasitas mostró su desacuerdo con la datación de Garibay y situó la composición de la pieza a mediados del siglo XVIII, aunque no descartaba la posibilidad de que fuera refundición de un texto anterior[37]. La obra sigue de manera general el argumento bíblico desde la entrada de Cristo en Jerusalén hasta el Descendimiento.

En cuanto al segundo manuscrito, *La pasión de nuestro Señor Jesucristo según San Mateo*[38], aparece citado con el título de *La pasión de Axochiapan* en *El teatro náhuatl* de Horcasitas debido a que, junto al título aparecen las palabras «Axochiapan de Xonacatepec», que sitúan el manuscrito en esta población perteneciente también al actual estado de Morelos. La proximidad geográfica entre Axochiapan y Tepalcingo, así como el cotejo entre ambas piezas, llevó a Fernando Horcasitas a sugerir que una dependía de la otra o ambas estaban basadas en una versión anterior, pero el investigador mexicano no llegó a publicar la traducción del manuscrito de Axochiapan, que permanece inédito[39].

27 Ver HORCASITAS, pp. 425-430.

28 Ver LEYVA, pp. 9-33, donde describe y analiza el contenido de los cien folios correspondientes al documento del Archivo General de la Nación de México, Inquisición, tomo 1072, expediente 10. Él mismo explica que la publicación de 1934 se realizó «con base en una copia [del dictamen] de la época localizada en Archivo General de la Nación, Inquisición, vol. 1182, exp. 7» (LEYVA, p. 47).

29 En los fols. 254r-275v del expediente inédito.

30 Fols. 276r-294r.

31 Fols. 245r-275v.

32 Cf. VIVEROS, donde se recrea cómo debió ser la tradición dramática sobre el tema, en concreto en la población de Xochitlán, a partir de la información aportada en los folios 229r-243v del manuscrito (es decir, los inmediatamente anteriores al texto de Ozumba estudiado por Leyva).

33 GARIBAY, p. 630.

34 Un microfilm del original se conservaba hasta hace unos años en la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología de México (Fondo Biblioteca Franklin. Rollo 5. Exp. 6).

35 Ver HORCASITAS, pp. 345-419.

36 Ver PARTIDA, *Teatro de evangelización…*, pp. 128-147.

37 Ver HORCASITAS, pp. 338-339.

38 Conservado en la Biblioteca del Museo Nacional de Antropología de México. Archivo Histórico. Ms. 464.

39 Horcasitas anunció la próxima aparición de una paleografía y traducción de este texto (p. 423), por lo que podría hallarse entre sus papeles inéditos. En cualquier caso, puede consultarse su descripción en HORCASITAS, pp. 421-423 y BRINCKMANN, pp. 108-109.

c) *Miércoles Santo*: el primer manuscrito conocido del siglo XVI

En 1996, la investigadora estadounidense Louise M. Burkhart dio a conocer una pieza teatral en lengua náhuatl con un breve encabezado en castellano, «miércoles santo», cuyo asunto era el «despedimiento» entre Jesús y la Virgen María previo a la marcha a Jerusalén para sufrir la Pasión. La pieza formaba parte de un volumen de documentos manuscritos hasta entonces inédito, adquirido diez años antes por la Universidad de Princeton, que debió ser compilado hacia 1590 en el colegio franciscano de Santa Cruz de Tlatelolco[40]. Se trataba –según demostró Burkhart– de la adaptación al náhuatl de una obra en verso del valenciano Ausías Izquierdo Zebrero titulada *Auto llamado Lucero de nuestra salvación* que circuló en España (en la mayoría de los casos como pliego teatral) desde fines del siglo XVI hasta las últimas décadas del XVIII[41]. El hallazgo era importante porque, de ser correcta la datación, el manuscrito no solo podría considerarse la copia más antigua conocida de un drama en náhuatl[42] sino también el único manuscrito del teatro misionero conservado hasta entonces redactado en el mismo siglo XVI.

Lo que Burkhart ofrece en su libro es la traducción al inglés tanto de la supuesta fuente castellana como del texto náhuatl, presentada a dos columnas para facilitar el cotejo entre ambos textos, pero sin traslación de los originales[43]. En un artículo publicado en el 2000, la propia Burkhart, para ejemplificar las transformaciones realizadas sobre el texto de Izquierdo por el que, en su opinión, habría sido un traductor indígena (aunque educado por los frailes en el citado colegio de Tlatelolco), presentó (ahora sí) fragmentos de los originales con la correspondiente traducción del texto náhuatl al castellano[44]. No me consta que la transcripción completa del texto náhuatl (sin duda realizada por la autora) haya sido finalmente publicada (lo cual ha impedido asimismo su traducción completa al español), pero es necesario reconocer que el trabajo de Burkhart supuso un paso importante en el intento de reconstrucción de lo que debió ser el tratamiento dramático del tema de la Pasión entre la población indígena novohispana a fines del siglo XVI.

d) *La Pasión de Tlatlauhquitepec*

Las últimas aportaciones documentales al tema de que tengo noticia tienen que ver con la localización en Tlaxcala, por parte de Luis Reyes García, de dos piezas teatrales manuscritas en náhuatl: una perteneciente a los archivos fiscales de Atlihuetzia y otra conservada en la fiscalía de San Simón Tlatlauhquitepec, Xaltocan[45]. Fruto de un trabajo iniciado años antes del fallecimiento del maestro Reyes, su discípulo Raúl Macuil Martínez publicó en 2010 una valiosa edición (con transcripción y traducción al castellano) de la segunda de estas piezas, la de Tlatlauhquitepec, que, a pesar de conservarse incompleta (se interrumpe cuando Cristo es azotado y se le coloca la corona de espinas), resulta de interés tanto por algunos detalles argumentales (sobre los que volveré más adelante) como por su temprana fecha de redacción, ya que ha sido datada entre fines del siglo XVI e inicios del XVII.

Hasta donde he podido indagar, la pieza encontrada en Atlihuetzia no ha sido aún publicada, pero el propio Macuil Martínez parece estar en esta línea de trabajo ya que, en su edición de la otra pieza tlaxcalteca, afirmó estar preparando la traducción al castellano de otro texto distinto a los citados en este recuento,

40 Sobre la posible autoría, datación y origen de la obra, ver BURKHART, *Holy Wednesday…*, pp. 48-55.

41 Los avatares de las distintas ediciones y atribuciones de esta obra fueron ya recogidos minuciosamente por Víctor Infantes en un trabajo no citado por Burkhart (INFANTES, pp. 137-151): según Infantes, debió existir una edición valenciana anterior y hay noticia de otra localizada en Sevilla de 1582 (que aparece por error en algunos textos como de 1532), pero la primera de la que se conservan ejemplares originales es la que, incluida en una colección de pliegos sueltos, aparece en prensas sevillanas entre 1590 y 1595. Recientemente se han realizado interesantes aportaciones críticas a la figura de Ausías Izquierdo (ver MAHIQUES y ROVIRA).

42 Según afirma la autora en su libro, «This Nahuatl drama is the earliest known extant script of a play in Nahuatl –or any other Native American language» (BURKHART, *Holy Wednesday…*, p. 3).

43 Ver BURKHART, *Holy Wednesday…*, pp. 110-163.

44 Ver BURKHART, «*Miércoles Santo…*», pp. 357-364.

45 Ver la explicación del hallazgo en *La Pasión de Tlatlauhquitepec…*, pp. 51-52.

ya tardío (probablemente de la primera mitad del siglo XIX) y cuyo origen geográfico no ha sido determinado, perteneciente a los acervos de la biblioteca de la Universidad de Pennsylvania[46]. En cualquier caso, el texto de Tlatlauhquitepec pone de manifiesto que los archivos de las fiscalías de las comunidades indígenas pueden ofrecer documentos de gran valor para la reconstrucción de la tradición popular indígena a lo largo de un amplio espacio temporal.

Primeras conclusiones sobre las fuentes documentales conocidas

Como he señalado al inicio, tanto los testimonios de los cronistas como los textos dramáticos que han sido localizados (en especial en las dos últimas décadas) permitirían afirmar que el tema de la Pasión formó parte del teatro promovido por los frailes entre la población indígena desde fechas muy tempranas, por lo que la importancia del asunto primó sobre lo problemático de abordar en escena el tema del sacrificio humano. Resulta significativo, sin embargo, que, a diferencia de un texto tardío como *La Pasión del Domingo de Ramos* publicada por Horcasitas[47], en ninguno de los dos textos conservados supuestamente datados a fines del XVI se represente el momento más comprometido desde el punto de vista doctrinal, esto es, la institución de la Eucaristía: por lo que respecta a la obra *Miércoles Santo*, como ya se ha señalado e indica su propio título, esta se sitúa en ese momento previo del «despedimiento», que permite a un tiempo eludir el pasaje de la Última Cena y hacer referencia a los aspectos centrales de la Pasión del Viernes Santo sin representarla en escena[48]; el texto tlaxcalteca, por su parte, elimina el momento mismo de la entrega del pan y el vino por parte de Cristo: la cena con los discípulos discurre sin este elemento clave que por aquellas fechas –como recuerda Macuil– habría exigido todavía la sustitución del actor por un sacerdote[49], pero que debió suprimirse por temor a que «los indios asociaran el rito con sus antiguas creencias paganas»[50].

El recorrido cronológico por los testimonios y los textos dramáticos permitiría confirmar asimismo un progresivo abandono, por parte de los frailes, del control sobre este tipo de representaciones, que van a ir quedando en manos de las comunidades indígenas. Ese traslado parece todavía tímido a finales del siglo XVI: por estas fechas tenemos, como se recordará, a fray Francisco de Gamboa organizando representaciones de pasos de la Pasión entre los nativos y, aunque para Burkhart el anónimo traductor indígena que adapta el texto de Izquierdo en la pieza *Miércoles santo* habría escrito ya con escasa supervisión franciscana[51], lo cierto es que la institución en la que parece inscribirse la composición de la obra, el colegio de Santa Cruz de Tlatelolco[52], apunta más bien hacia un espacio de colaboración estrecha entre los misioneros franciscanos y sus alumnos indígenas, algunos de ellos convertidos ya en esta época en profesores del centro[53]. Ahora bien, precisamente el abandono económico y las presiones sociales que sufre el propio colegio de Tlatelolco por estos mismos años son un reflejo del cambio de orientación que va a sufrir la tarea evangelizadora con la pérdida del poder de las órdenes mendicantes y lo que Kobayashi definió como «el desplazamiento progresivo del indio dentro de la sociedad novohispana»[54]. En buena medida fruto de esa decadencia, el teatro en su conjunto (no solo las representaciones de la Pasión) deja de constituir una herramienta significativa del proceso evangelizador[55], y es entonces cuando empieza a trasladarse al ámbito indígena a través de instituciones que habían sido creadas por los propios frailes como las fiscalías.

Por lo que respecta en concreto al tema que nos ocupa, la localización de textos dramáticos de la Pasión en archivos fiscales del estado de Tlaxcala viene a constituir un claro ejemplo de este proceso[56], que parece ya consolidado en el siglo XVIII en toda la zona del México central, como demuestra el documento inquisitorial de 1768 sobre las representaciones de Tlalmanalco-Amecameca. Este último documento testimonia a su vez las transformaciones que debieron producirse a lo largo del tiempo, afectando al plano lingüístico (con trasvases curiosos de la lengua indígena a la castellana que darán lugar a la puesta en escena de textos como el de Ozumba), pero, sobre todo, al carácter doctrinal de las obras, en la medida en que la apertura misma del expediente inquisitorial está planteando la posibilidad de que algunas de esas representaciones hayan quedado al margen de la ortodoxia católica. Resulta curioso, sin embargo, que, a pesar de esta supuesta heterodoxia, y de la dificultad para encontrar peculiaridades en unos argumentos que siguen de forma bastante fiel las fuentes habituales de la época (en especial los Evangelios canónicos y apócrifos), sea posible todavía advertir la pervivencia de una voluntad didáctica en los textos. Un ejemplo de ello puede ser *La Pasión del Domingo de Ramos* publicada por Horcasitas, en la que, como ya he apuntado en alguna ocasión, dicha voluntad es observable en elementos como las llamadas de Cristo a los pecadores invitándoles a cambiar su vida y evitar así ir al infierno[57] o el interés del autor por ir explicando lo que ocurre en escena y su significación para el cristiano[58].

Ahora bien, el rasgo más acusado de este traslado tanto de la representación como de la custodia misma de los textos dramáticos a las comunidades indígenas (que, por el propio desarrollo de la labor misionera, tendrá lugar de forma más tardía en zonas geográficas periféricas del virreinato) es un evidente proceso de apropiación de la religión y la cultura cristianas en este ámbito. Dicha apropiación ha dado lugar a fenómenos de sincretismo que es posible detectar hasta nuestros días (como muestra el trabajo de Armando Partida recogido en este mismo volumen a propósito de las comunidades Yaqui, Mayo, Cora, localizadas en

46 Rare Book & Manuscript Library University of Pennsylvania Ms. Coll. 700 Berendt-Brinton Linguistic Collection. Item 200. Puede ser consultado en formato digital en la web de dicha institución: http://hdl.library.upenn.edu/1017/d/medren/4152508

47 Ver HORCASITAS, *El teatro náhuatl*, p. 378-379.

48 Como ocurre, por ejemplo, con las cinco cartas enviadas a la Virgen por los Santos Padres, que se presentan -como explica Burkhart– «cada una acompañada por uno de los instrumentos de la pasión de Cristo: la cruz, la corona de espinas, los tres clavos, la columna y la lanza» (BURKHART, «*Miércoles Santo…*», p. 360).

49 Algo que ya documentan los cronistas en las primeras puestas en escena del teatro misionero franciscano para otros momentos en los que se representaba un sacramento. Así ocurre con el bautismo en el auto de *La natividad de San Juan*, donde, según explica Motolinía, «en lugar de la circuncisión fue bautismo de un niño de ocho días nacido que se llamó Juan» (MOTOLINÍA, p. 196), y en la puesta en escena de *La conquista de Jerusalén*, de nuevo documentada por Motolinía, quien señala cómo, tras el triunfo de los ejércitos cristianos, «Traía también muchos Turcos o Indios adultos que de industria tenían para bautizar, y allí públicamente demandaron el bautismo al Papa, y luego Su Santidad mandó a un sacerdote que los bautizase, los cuales actualmente fueron bautizados» (p. 213).

50 MACUIL en *La Pasión de Tlatlauhquitepec…*, p. 60.

51 La investigadora estadounidense propone que la pieza náhuatl no es sólo una traducción sino también una adaptación de la obra original española realizada por un indígena bajo la supervisión de un fraile, pero con tal independencia que el texto llega a subvertir el discurso doctrinal cristiano: «…once [Izquierdo's pious play] was adapted by its native interpreter, it was rendered culturally ambivalent; its hybridized discourse carries multiple levels of meaning […]. [The Holy Wednesday drama] in some respects strikes a compromise with its source; in others it subverts its source's message and masks its own messages behind the façade of legitimacy furnished by the act of 'translation'» (*Holy Wednesday…*, pp. 4-6).

52 Sobre dicha institución, sigue siendo valioso el trabajo de STECK.

53 Sobre el colegio de Tlatelolco como espacio de recuperación del mundo cultural náhuatl y de colaboración fructífera en actividades como el teatro, ver ARACIL, ««Evangelización y teatro…», pp. 358-364.

54 KOBAYASHI, p. 411. A este desplazamiento contribuyó decisivamente la política hispanizadora de Felipe II, quien mantuvo respecto a los indígenas una postura de integración en los modos de vida y reglas de la sociedad colonial dominante que se conformaba cada vez más a imitación de la metrópoli.

55 Sobre la decadencia del teatro como parte del proyecto global misionero, puede consultarse ARACIL, *El teatro…*, pp. 521-557.

56 Ver MACUIL en *La Pasión de Tlatlauhquitepec…*, pp. 50-52.

57 Ver ARACIL, *El teatro…*, pp. 416-417.

58 Ver ARACIL, *El teatro…*, nota 188, p. 343. Sobre esta voluntad didáctica ya en los primeros textos son ejemplo *Miércoles santo*, obra que, si bien es, por su propia temática, una explicación y justificación de la Pasión de Cristo, incorpora otros elementos doctrinales como la vinculación entre esta y la caída de los primeros padres (ver BURKHART, «*Miércoles Santo…*», pp. 359-362), o la pieza de Ozumba, en la que es posible advertir –como lo hace Leyva– el «interés en fomentar la devoción de la cruz» y la introducción de «una breve explicación de los sacramentos, no sólo el de la eucaristía» que demuestran su «afán didáctico» (LEYVA, pp. 28-29. Dicho investigador considera estos rasgos como diferenciadores respecto al resto de obras incluidas en el mismo expediente inquisitorial, afirmación que no me ha sido posible corroborar por permanecer estas todavía sin traducción al castellano).

el norte del país[59]), pero también afectaría, según algunos investigadores, a la presencia, desde el mismo siglo XVI, de elementos de resistencia cultural en las piezas conservadas. Así parecería ocurrir, por ejemplo, en el caso de *La pasión de Cristo de San Simón Tlatlauhquitepec* por lo que respecta al monólogo de Judas, en el que —según Raúl Macuil— el personaje «retrata las condiciones de pobreza y opresión de los indios tlaxcaltecas»[60], transformando así «una escena tradicional de la narrativa de la Pasión de Cristo en una forma de resistencia y denuncia ante las autoridades españolas»[61].

Para concluir: líneas de trabajo abiertas sobre el tema

La recuperación textual y la reflexión sobre las representaciones de la Pasión en el ámbito indígena novohispano han avanzado de forma muy positiva en las últimas décadas, permitiéndonos trazar algunas líneas de continuidad de esta tradición a lo largo del período colonial. Falta todavía sacar a la luz, como hemos visto, una serie de textos ya localizados que esperan la tarea rigurosa de los nahuatlatos, tal vez con un mayor apoyo económico a la misma. La hermosa edición facsimilar de *La pasión de Tlatlauhquitepec*, auspiciada por el Instituto Tlaxcalteca de Cultura y el Gobierno del Estado de Tlaxcala como parte de un proyecto más amplio de recuperación del patrimonio cultural del estado[62], es un gratificante ejemplo de lo que se puede lograr en este sentido con un apoyo adecuado de las instituciones.

Por otro lado, siguiendo una línea ya trazada para los estudios sobre el teatro evangelizador del XVI, habrá que continuar poniendo en relación los textos dramáticos conocidos con otros tipos de textos de la misma época que abordan temas semejantes[63]. También en este caso será necesaria la traducción y edición de manuscritos (como la emprendida por el equipo de Pilar Maýnez respecto a la ya citada *Historia de la Pasión de Nuestro Señor Jesucristo* incluida en los *Cantares Mexicanos*[64]) y de obras misioneras publicadas en lengua indígena a fines del XVI y comienzos del XVII, ahora disponibles en red, pero sin traducción ni edición moderna, como el *Sermonario en lengua mexicana* compuesto por el agustino fray Juan de la Anunciación, de 1577[65], o la *Primera parte del Sermonario dominical y santoral, en lengua mexicana* del también agustino fray Juan de Mijangos, publicada en 1624[66].

Finalmente, una tercera línea de trabajo sería ahondar en las vinculaciones y divergencias entre las representaciones coloniales y las que se han ido desarrollando a partir de la Independencia, no tanto para buscar posibles filiaciones textuales como para observar la pervivencia o no de determinados elementos de la tradición (custodia de los manuscritos, tipos de actores, lengua manejada…) y la aparición de nuevos factores de influencia en las puestas en escena (como podría ser, ya en las últimas décadas, el turístico-económico). Para ello, se tendrán que producir y manejar descripciones y estudios sobre representaciones de tradición popular que perviven todavía, una tarea que ha tenido sus logros a lo largo del siglo XX[67] y a la que intentamos contribuir desde la Universidad de Alicante, hace ya una década, con un monográfico de la revista *América sin nombre* titulado *Fiesta religiosa y teatralidad popular en México* en el que se incluyen dos rigurosos estudios de Armando Partida y Octavio Rivera sobre la Pasión de Iztapalapa y la de Santa María Tonantzintla respectivamente[68]. Dicha tarea muestra a su vez interesantes resoluciones en trabajos de jóvenes investigadores incluidos en el presente volumen como el de María Diéguez Melo, referido a la Semana Santa de Yanhuitlán (Oaxaca)[69], y el de Javier García-Luengo, centrado en la celebración de esta misma festividad en la ciudad de Taxco[70]. Ambos textos demuestran una deseable continuidad en esta línea de estudio, tan necesaria para profundizar en una tradición popular de gran vigencia a lo largo de la amplia geografía mexicana.

59 Ver PARTIDA, «Tres festejos indígenas de Semana Santa: Yaqui, Mayo, Cora».

60 MACUIL en *La Pasión de Tlatlauhquitepec*…, p. 60 (ver pp. 60-62).

61 MACUIL en *La Pasión de Tlatlauhquitepec*…, p. 122. Cf. asimismo las afirmaciones de BURKHART sobre *Miércoles Santo* en *Holy Wednesday*…, pp. 6-8.

62 Que cuenta ya con otros títulos del teatro misionero como *El sacrificio del Isaac* y *La invención de la Santa Cruz por Santa Elena* (ver bibliografía final).

63 Ver el planteamiento general en ARACIL, *El teatro*…, p. 20 y, en concreto para el tema de la Pasión, BURKHART, *Holy Wednesday*…, pp. 165-167 y el apéndice de las pp. 255-278, donde se ofrece traducción de un tratado anónimo de la Pasión, dos sermones sobre el tema de fray Alonso de Escalona, un manuscrito anónimo sobre el descenso de Cristo a los infiernos y un canto de la *Psalmodia christiana* de fray Bernardino de Sahagún sobre la muerte y resurrección de Cristo.

64 Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de México, registro 1628 bis. La relación entre este manuscrito de la segunda mitad del XVI y las obras que nos ocupan fue puesta de manifiesto asimismo por BURKHART (*Holy Wednesday*…, p. 167).

65 Disponible en https://archive.org/details/sermonarioenleng00juan

66 Disponible en https://archive.org/details/primerapartedels00mija

67 En este sentido fueron paradigmáticos los trabajos de recuperación del folklore mexicano realizados en el marco de la revista *Mexican Folkways* (1925-1937), editada por Frances Toor, o los llevados a cabo por Vicente T. Mendoza y la Sociedad Folklórica de México (fundada en 1938); incluyo en la bibliografía final algunos títulos de esta etapa referidos en concreto al tema de la Pasión.

68 Ver PARTIDA, «La teatralidad actual…» y RIVERA.

69 Ver DIÉGUEZ MELO, «*Ubi est mors victoria tua?* La carrera de la muerte en la Semana Santa de Yanhuitlán (Oaxaca)».

70 Ver GARCÍA-LUENGO, «Pervivencia y actualidad de las representaciones de la Pasión de origen novohispano: la Semana Santa de Taxco».

BIBLIOGRAFÍA

ALAMÁN, Guadalupe (comp.). *El Sacrificio de Isaac. Obra de teatro tlaxcalteca del siglo XVI en náhuatl y castellano. Publicada en 1899 por Francisco del Paso y Troncoso*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013.

ALONSO PONGA, José Luis; ÁLVAREZ CINEIRA, David; PANERO GARCÍA, Pilar; TIRADO MARRO, Pablo (coord.). *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica II*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2010.

ANUNCIACIÓN, fray Juan de la, *Sermonario en lengua mexicana donde se contiene (por el orden del missal nuevo romano) dos sermones en todas las dominicas y festividades principales de todo el año y otro en las fiestas de los Sanctos, con sus vidas, y comunes. Con un catecismo en lengua mexicana y española, con el Calendario*. México: Antonio Ricardo, 1577. Disponible en https://archive.org/details/sermonarioenleng00juan

ARACIL VARÓN, Beatriz. *El teatro evangelizador. Sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI*. Roma: Bulzoni, 1999.

ARACIL VARÓN, Beatriz. «Reflexiones para una historia de la teatralidad religiosa popular en México». *América sin nombre*, 8 (dic. 2006), pp. 5-17. Disponible en http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/5692

ARACIL VARÓN, Beatriz. «Evangelización y teatro en la Nueva España: implicaciones ideológicas de un discurso sincrético». En Ileana Rodríguez, Josebe Martínez (eds.), *Estudios transatlánticos postcoloniales II. Mito, archivo, disciplina: cartografías culturales*. Barcelona: Anthropos, 2011, pp. 343-367.

ARRONIZ, Othón. *Teatro de evangelización en Nueva España*. México: UNAM, 1979.

BOGGS, Ralph y Vicente T. Mendoza (eds.). «Drama tradicional. Representación del drama de la Pasión en Ixtapalapa, D.F. México (llamado Las tres caídas de Jesucristo y representado el jueves y viernes santo en abril de 1945)», *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, VI:1 (1947), pp. 139-178.

BORGES, Pedro. *Métodos misionales en la cristianización de América. Siglo XVI*, Madrid: CSIC, 1960.

BRINCKMANN, Bärbel. *Quellenkritische Untersuchungen zum mexikanischen Missioschauspiel, 1532-1732*. Hamburg: Renner, 1970.

BURKHART, Louise M. «*Miércoles santo*: un drama náhuatl del siglo XVI». En María Sten (ed.). *El teatro franciscano en la Nueva España. Fuentes y ensayos para el estudio del teatro de evangelización en el siglo XVI*. México: UNAM/FONCA, 2000, pp. 355-364.

BURKHART, Louise M. *Holy Wednesday*. Filadelfia: U. de Pennsylvania, 1996.

CASAS, fray Bartolomé de las (O.P.). *Apologética historia de las Indias*. Madrid: Biblioteca de Autores Españoles, 1958.

CHIMALPAHIN CUAUHTLEHUANITZIN, Francisco de San Antón Muñoz. *Relaciones originales de Chalco Amaquemecan*. México: FCE, 1965.

DURÁN, fray Diego (O.P.). *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de Tierra Firme*, 2 vols., ed. de Angel Mª Garibay. México: Porrúa, 1984.

DURÁN, Juan Guillermo. *Monumenta Catechetica Hispanoamericana*. Buenos Aires: Facultad de Teología de la UCA, 1984.

DUVERGER, Christian. *La conversión de los indios de Nueva España*. México: FCE, 1993.

GARIBAY, Angel María (ed.). *Poesía náhuatl*, 3 vols. México: UNAM, 1993.

GARIBAY, Angel María. *Historia de la literatura náhuatl*. México: Porrúa, 2000.

GRIJALVA, fray Juan de (O.S.A.). *Crónica de la Orden de N.P.S. Agustín en las provincias de la Nueva España en cuatro edades desde el año 1533 hasta el de 1592* [1624]. México: Porrúa, 1985.

HORCASITAS, Fernando. *El teatro náhuatl: épocas novohispana y moderna*. México: UNAM, 1974 [reed. 2004].

INFANTES DE MIGUEL, Víctor. «Infortunios y apócrifos de un pliego teatral del siglo XVI: el 'Auto llamado Lucero de nuestra salvación' de Ausías Izquierdo». *Castilla*, 4 (1982), pp. 137-151. Disponible en https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2905989

KOBAYASHI, José María. *La educación como conquista. Empresa franciscana en México*. México: El Colegio de México, 1974.

MAHIQUES CLIMENT, Joan y ROVIRA I CERDÀ, Helena. «Tres pliegos poéticos con obras compuestas o compiladas por Ausiàs Izquierdo». *Ianua. Revista Philologica Romanica*, 13:2 (2013), pp. 205-231. Disponible en http://www.romaniaminor.net/ianua/Ianua13/02/04.pdf

MATHES, Miguel. *Santa Cruz de Tlatelolco; la primera biblioteca académica de las Américas*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 1982.

MÁYNEZ, Pilar. «Sobre la edición crítica y bilingüe de un texto sagrado en lengua mexicana (Siglo XVI)». *Linguistics in Amsterdam*, 7 (2014), pp. 63-75. Disponible en http://www.linguisticsinamsterdam.nl/download?type=document&identifier=579491

MÁYNEZ, Pilar. «Un texto en náhuatl sobre la Pasión de Cristo: algunas peculiaridades». *Estudios de Cultura Náhuatl*, 35 (2004), pp.261-271. Disponible en http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn35/715.pdf

MENDIETA, fray Gerónimo de (O.F.M.). *Historia Eclesiástica Indiana*. México: Porrúa, 1980.

MENDOZA, Vicente T. (ed.). «Drama de la Pasión como se representa en Milpa Alta D.F. Manuscrito de Adalberto Fuentes Cruz». *Anuario de la Sociedad Folklórica de México*, VI (1949), pp. 249-371.

MIJANGOS, fray Juan de (O.S.A.). *Primera parte del Sermonario, dominical, y santoral, en lengua mexicana. Contiene las dominicas, que hay desde la septuagésima, hasta la última de Pentecostés, plática para los que comulgan el jueves santo, y sermón de Pasión, Pascua de Resurrección, y del Espíritu Santo, con tres sermones del Santísimo Sacramento*. México: Imprenta del licenciado Juan de Alcázar, 1624. Disponible en https://archive.org/details/primerapartedels00mija

MOTOLINÍA, fray Toribio de Benavente (O.F.M.). *Historia de los indios de Nueva España*, ed. de G. Baudot. Madrid: Castalia, 1985.

OCARANZA, Fernando. *El Imperial Colegio de la Santa Cruz de Santiago Tlatelolco*. México: ed. del autor, 1934.

PARTIDA, Armando. «La teatralidad actual de la Pasión en Iztapalapa». *América sin nombre*, 8 (dic. 2006), pp. 68-74. Disponible en http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/5699

PARTIDA, Armando. *Teatro de evangelización en náhuatl*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.

La Pasión de Tlatlauhquitepec. Obra de teatro tlaxcalteca en náhuatl del siglo XVI, ed. de Raúl Macuil Martínez. Gobierno del Estado de Tlaxcala: Instituto Tlaxcalteca de la Cultura, 2010.

RAVICZ, Marylin Ekdahl. *Early Colonial Religious Drama in Mexico from Tzompantli to Golgotha*: Washington: The Catholic University of America Press, 1970.

«Las representaciones teatrales de la Pasión». *Boletín del Archivo General de la Nación*, V:3 (1934), pp. 332 356.

RICARD, Robert. *La conquista espiritual de México*. México: FCE, 1986.

RIVERA, Octavio. «Notas sobre la fiesta y la representación teatral en la Semana Santa de Santa María de Tonantzintla». *América sin nombre*, 8 (dic. 2006), pp. 75-85. Disponible en http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/5700

RIVERA, Octavio y ESTRADA, David Aarón. «Títeres en Nueva España en el siglo XVI». En José Ramón Alcántara Mejía, Adriana Ontiveros y Dann Cazés Gryj (coords.). *Dramaturgia y teatralidad del Siglo de Oro: la presencia jesuita*. México: Universidad Iberoamericana, 2014, pp. 199-235.

SANTOS SALAZAR, Manuel. *La invención de la Santa Cruz por Santa Elena. Estudios introductorios*. Compilación de Guadalupe Alamán. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2012.

STECK, Francisco Borgia. *El primer Colegio de América: Santa Cruz de Tlatelolco*. México: Centro de Estudios Franciscanos, 1944.

TOOR, Frances. «Semana Santa». *Mexican Folkways* (México), febrero-marzo 1927, pp. 53-61.

TOOR, Frances. «El drama de la Pasión en Tzintzuntzan». *Mexican Folkways* (México), junio-julio 1925, pp. 21-28 y agosto-septiembre 1925, pp. 27-29.

TORQUEMADA, fray Juan de (O.F.M.). *Monarquía Indiana* [1615], 7 vols., ed. de Miguel León-Portilla. México: UNAM, 1979.

VALADÉS, Fray Diego (O.F.M.). *Retórica cristiana* [1579], introducción de Esteban Palomera. México: UNAM-FCE, 1989.

VETANCURT, fray Agustín (O.F.M.). *Teatro Mexicano. Crónica de la provincia del Santo Evangelio de México. Menologio franciscano* [1698]. México: Porrúa, 1971 (ed. facsimilar).

VICTORIA, José Guadalupe. *Pintura y sociedad en Nueva España. Siglo XVI*. México: UNAM, 1986.

VIVEROS, Germán. «Representaciones indígenas de la pasión en un pueblo novohispano: Xochitlán». *Destiempos*, 14 (2008), pp. 216-219. Disponible en http://www.destiempos.com/n14/viveros.pdf

LAS TRES HORAS Y EL DESENCLAVO DE CRISTO: UNA REPRESENTACIÓN EN LA SEMANA SANTA DE AYACUCHO (PERÚ)

Nelson E. Pereyra Chávez

Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga

Introducción

Sin lugar a dudas, la Semana Santa de Ayacucho es la más famosa en la República del Perú, porque en ella se despliegan procesiones y otras manifestaciones de religiosidad popular, que atraen a peregrinos y turistas nacionales y extranjeros. Una de estas manifestaciones es la representación de la muerte de Cristo en la ciudad de Huanta, que culmina en un Sermón de Desenclavo con la participación de imágenes y actores de carne y hueso.

En efecto, en esta última localidad, la Iglesia principal se convierte en frondoso bosque o *monte* Calvario, donde se colocan tres cruces con las efigies articuladas de Cristo y los dos ladrones. Entrada la tarde, después del Sermón de las Tres Horas, «José de Arimatea» y sus *Santos Varones*, vestidos de blanco y con turbante en la cabeza, desclavan al mártir y las mujeres lo amortajan y lloran como si fuera su hijo. En palabras de la periodista Alfonsina Barrionuevo: «la ceremonia se repite en todos los villorrios donde hay un Gólgota y un Cristo antiguo de ojos móviles, de brazos y cabeza articulada, crucificado mil veces en ramadas de eucalipto y descendido otras tantas por manos cobrizas y blancas, como si pudiera volver a la tierra»[1].

La ceremonia contiene una urdiembre de conceptos y significados con sentidos proporcionados por los mismos participantes. ¿Cuáles son dichos símbolos y cuáles sus significados? Precisamente, el presente trabajo intenta dilucidar tal interrogante, a través de una etnografía del ritual. Siguiendo una línea de investigación e interpretación iniciada el 2008, postula que en las Tres Horas de Huanta y el Desenclavo de Cristo se despliegan símbolos dominantes, autónomos y recurrentes, que tienen que ver con la estructura dual y cuatripartita del pensamiento andino y con las tensas relaciones del poblador huantino con la naturaleza.

El Sermón de las Tres Horas y el Desenclavo de Cristo

La Semana Santa ayacuchana condensa tres ritos que provienen de tiempos distintos y contienen sistemas simbólicos disímiles: a) el Triduo Pascual; b) la devoción popular de la pasión y muerte de Cristo; y c) el ritual de la Pascua de Resurrección.

La devoción popular de la pasión y muerte de Cristo acontece a través de procesiones que recorren las principales calles de la ciudad de Ayacucho entre el jueves previo al Domingo de Ramos y el Viernes Santo. Este último día se realiza la imponente procesión del Santo Sepulcro y la Virgen Dolorosa.

Antiguamente, la liturgia de Viernes Santo culminaba con la representación del desenclavo de Cristo. En la actualidad, sólo en la localidad de Huanta pervive esta añeja ceremonia y adquiere un cariz solemne y doliente.

1 BARRIONUEVO, 1988, p. 255.

Huanta es una provincia ubicada al Norte del departamento de Ayacucho, en la República del Perú. Su capital es la ciudad de Huanta, ubicada a 2.620 metros de altitud, en un valle sinclinal de forma longitudinal que sigue el eje de la cordillera oriental y sobre cuyo fondo discurren los ríos Cachimayo y Huarpa[2]. La ciudad está cerca de la cordillera del Razuhuillca, que se despliega al Este formando pendientes, quebradas y planicies hasta alcanzar los 4.950 metros de altitud. Al noreste de la ciudad se halla el valle del Río Apurímac: un bosque húmedo y tupido, con colinas de suave pendiente y terrazas aluvionales, que se ubican entre 494 y 2.000 metros de altitud[3].

El valle de Huanta y sus contiguas zonas de serranía y selva alta tiene suelos propicios para el cultivo de cereales, legumbres, hortalizas, tubérculos y frutas. Sin embargo, la agricultura depende de las condiciones atmosféricas y los recursos hídricos. Existen dos temporadas claramente definidas: la estación seca y fría, entre mayo y octubre, con ausencia de lluvias y temperaturas que descienden hasta los 8,2° Celsius, y la temporada de estío, entre diciembre y abril, con temperaturas que ascienden hasta los 25,3° Celsius y precipitaciones que alcanzan los 494 milímetros. Debido a tales características geográficas, la siembra de los cultivos ocurre entre octubre y noviembre, cuando aparecen las primeras lluvias, y se cosecha entre abril y mayo, cuando empieza la estación fría.

Sin embargo, a menudo las diferencias no son tan marcadas. Hay años en que el invierno se prolonga y las lluvias se retrasan, con la consiguiente escasez de agua que afecta el crecimiento de los cultivos o, al contrario, abundan las precipitaciones como para inundar las parcelas y dañar la siembra[4]. Además, el clima es influenciado por una humedad relativa que oscila entre 62 y 65 % y por el exceso de radiación solar. Por ello, la producción agrícola se desenvuelve en medio de la precariedad permanente.

Son los campesinos de Huanta quienes se dedican a la agricultura en parcelas individuales o tierras de usufructo colectivo. Ellos viven en comunidades ubicadas en el valle sinclinal o en la cordillera próxima y también residen en la ciudad de Huanta.[5] Precisamente fueron ellos las principales víctimas del conflicto armado que azotó la provincia en los dos últimos decenios del siglo xx. La guerra, desatada por el grupo terrorista Sendero Luminoso, les obligó a abandonar sus comunidades y buscar refugio en la urbe.

Pese al crecimiento acelerado de estos últimos años, la ciudad de Huanta conserva un núcleo formado por una plaza central y ocho calles longitudinales que delimitan cuadras o manzanas. En la plaza central se hallan la sede del Ayuntamiento y la Iglesia Matriz, edificada esta última entre 1709 y 1920[6].

En este templo se realiza la escenificación de la muerte de Cristo el Viernes Santo. El rito constituye el cénit de actos litúrgicos y piadosos que empiezan en las dos semanas previas al Domingo de Ramos y culminan el Jueves Santo con la Misa *In Cena Domini* y la visita a los Monumentos Eucarísticos[7].

El Viernes Santo, el mayordomo del Sermón de las Tres Horas manda levantar un bosque provisional en el presbiterio de la Iglesia Matriz, que representa al *monte* Calvario. En él se plantan tres cruces y en la del centro, se acomoda la imagen del Señor del Santo Sepulcro: una escultura articulada de Cristo Yacente de tamaño natural, que posee goznes en el cuello y los hombros y tiene la virtud de mover la cabeza y los brazos. A sus pies, se colocan las imágenes de la Virgen Dolorosa, del apóstol Juan y de María Magdalena y adelante, siete enormes cirios de cera.

La imagen del Señor del Santo Sepulcro es acomodada en la cruz, minutos antes del mediodía del Viernes Santo.
Fotografía: Nelson Pereyra Chávez

Al mediodía, el sacerdote inicia la prédica del Sermón de las Tres Horas o Siete Palabras de Cristo en la Cruz para los fieles que acuden al templo vistiendo prendas de color negro en señal de luto por la muerte del Hijo de Dios. Cuando el orador culmina con la proclama de cada palabra, el público medita, el coro entona un triste yaraví y se apaga un cirio. A eso de las 3 de la tarde el presbítero finaliza su disertación y se apaga la séptima vela. Entonces los hermanos mueven los árboles y ramas simulando un sismo y los cohetones estallan quebrando el silencio sepulcral del templo. La imagen del Señor inclina su cabeza y una paloma vuela sobre los fieles que deslumbrados contemplan la escena[8].

En horas de la noche, un grupo de personas vestidas con túnicas blancas y turbantes judaicos, conocidas como *Santos Varones*, desclava la imagen con solemnidad y la coloca en una urna de cristal, preparándola para la procesión. Esta recorre el perímetro de la plaza principal de la ciudad, con el acompañamiento de varones vestidos de negro que entonan cánticos solemnes en las esquinas. Delante de la imagen del Señor pasan los *Santos Varones*, portando algunos símbolos de la crucifixión. Uno de ellos toca una pequeña campana durante todo el recorrido procesional. Detrás, sale la imagen de la Virgen Dolorosa, vestida totalmente de negro y con siete espadas de plata incrustadas en el corazón. La acompaña también una multitud de señoras y señoritas, vestidas de negro y con cirios encendidos en la mano.

Este ritual contiene símbolos dominantes, recurrentes y autónomos, como se verá a continuación.

2 ORÉ, 2011, p. 13.

3 Ídem., pp. 77-80.

4 Mientras que los cultivos de la zona alta dependen de las lluvias, los del valle son sostenidos con riego permanente que proviene de las lagunas de la cordillera del Razuhuillca. Sin embargo, también son afectados por la disminución de la temperatura.

5 En la urbe, estos campesinos conviven con profesores, abogados, médicos y empleados del Estado peruano. La ciudad actualmente posee una población aproximada de 30.000 habitantes.

6 Cf. CAVERO, 1953, I, p. 125.

7 15 días antes del Domingo de Ramos se celebra la novena en honor al Señor de Derramamiento, con nueve misas que se realizan en horas de la madrugada. Luego, entre el domingo y jueves previos al Domingo de Ramos se celebran cinco misas en honor a la soledad del Señor y su Santísima Madre y se exponen las imágenes de Cristo yaciente y la Virgen Dolorosa. Posteriormente, entre el Viernes de Dolores y Miércoles de Encuentro salen las procesiones de la Virgen Dolorosa, el Señor de Ramos, el Señor de la Columna, el Señor de la Sentencia y el Cristo de la caída.

8 Este ritual del Sermón de las Tres Horas y Desenclavo de Cristo también se realiza en los vecinos pueblos de Luricocha y Huamanguilla, ubicados a 5 y 15 kilómetros de la ciudad de Huanta, respectivamente. Hace 60 años también se realizaba en el pueblo de San José de Secce, a 35 kilómetros de la ciudad de Huanta, con la diferencia que ahí se colgaban a actores de carne y hueso que representaban a Cristo y los ladrones, en vez de imágenes con hombros y cabeza articuladas. No obstante, este acto parateatral de la crucifixión y muerte de Cristo desapareció al compás de la modernización acelerada de la zona rural del departamento de Ayacucho, que entre otros efectos ha ocasionado la aparición de grupos evangélicos iconoclastas o la secularización de las creencias y costumbres religiosas. Debo a Arturo Tineo y a mi padre, Nelson Pereyra Torres, la información al respecto.

Los símbolos del ritual: el bosque

Según Víctor Turner, los símbolos son objetos, actividades, relaciones, acontecimientos, gestos y unidades especiales que aparecen en el contexto del ritual y representan o recuerdan algo por la posesión de cualidades análogas o por asociación de hecho o pensamiento[9]. Los símbolos forman sistemas y estos sirven para calificar las obras de la cultura (que contienen un valor expresivo) o para proporcionar significación o sentido a los fenómenos del mundo. Refiere Abilio Vergara existe una estrecha relación entre símbolo e imaginario. Aquel, como expresión privilegiada del imaginario, encuentra densidad temporal en la imaginación y la memoria: «[…] si la gente se preocupa por el provenir o por el pasado […] configura sus perspectivas, horizontes y mapas con diferente proyectividad, otorgando, a su vez, a la acción, a la vida cotidiana y al proyecto diferente cualidad, función y prioridad»[10].

Los símbolos cuentan con un significante y un significado que generan acción y movimiento en torno a ellos y buscan persuadir a observadores[11]. Agrega Turner que para cumplir tal función, los símbolos deben reunir tres propiedades básicas (condensación, unificación de significantes dispares y polarización de sentido) y presentarse como dominantes e instrumentales: dominantes porque tienen la misma significación (representan los valores de una sociedad) e instrumentales porque sirven para el logro de los fines del ritual[12].

En el Sermón de las Tres Horas y en el Desenclavo de Cristo se ha encontrado dos símbolos dominantes eternos. Uno es el *monte* Calvario, que se levanta en el presbiterio de la Iglesia Matriz, y el otro es la cruz que se coloca en medio de dicho *monte*.

Como se habrá notado, dicho *monte* es singular, pues es adornado con numerosos árboles, plantas y matorrales de la zona. Entre las variedades que se usan figuran árboles inmensos como eucalipto; árboles medianos y frondosos como sauce, palto, olivo, limón, plátano y naranjo; y plantas aromáticas y medicinales como romero, cedrón y arrayán.

La construcción del *monte* demanda un trabajo de dos días y la participación de mayordomos, maestros de obra, colaboradores e integrantes de la Hermandad. El Jueves Santo, después de la Misa *In Cena Domini* y durante casi toda la noche, los colaboradores o *aynis* del mayordomo donan los árboles y las plantas que son amontonadas en el atrio de la Iglesia Matriz. Ramiro Sánchez comenta que «las personas traen los árboles, incluso roban los mejores árboles para el Señor, diciendo: *Kayqa waytarapuwanka* o *kayta musuqmanta quwanqa*, o hacen paquetes [de plantas aromáticas] que se ponen al borde de la Cruz»[13]. El robo es simulado, puesto que se trata de una donación, cuyo tale y traslado corre a cuenta del mayordomo. En reciprocidad, este brinda a sus donantes ponche, caña, coca y cigarro.

El Viernes Santo, a la 6 de la mañana, el mayordomo se hace cargo del armado del *monte*, conjuntamente con sus colaboradores y los jóvenes integrantes de la Hermandad de Cargadores del Santo Sepulcro, a quienes identifican con el nombre de *chunchitos*[14]. Luego de degustar un plato de mondongo ofrecido por el prioste, todos trasladan una inmensa cruz latina de madera de eucalipto, de 12 metros de altura, hacia el presbiterio y la plantan al centro del altar[15]. A continuación, arman la estructura de madera que sostendrá los árboles y plantas del *monte*. Esta se compone de cuatro vigas verticales de cuatro metros de altura, que actúan como puntales y sostienen seis largueros de seis metros de longitud cada uno: tres que se acomodan al lado derecho y otros tres que se acomodan al lado izquierdo de la cruz.

El monte Calvario en la Iglesia Matriz de Huanta, con los símbolos del ritual: la cruz, el sol, la luna y los cirios.
Fotografía: Nelson Pereyra Chávez

Luego de plantar la estructura de madera en el ancho del presbiterio, los mayordomos y colaboradores acomodan los árboles y arbustos. Estos son introducidos al interior del templo luego de una selección que examina su estado de conservación y altura. Los árboles deben medir 12 pasos (aproximadamente 15 metros); si son más largos, una persona corta su base con una motosierra. «Los primeros árboles que entran son los eucaliptos, que se acomodan en el fondo. Luego ingresan los arboles medianos y pequeños (sauce, palto, olivo, naranjo). Finalmente se acomodan las plantas aromáticas (romero, cedrón, arrayán)»[16].

Una vez que el *monte* está construido, el mayordomo y sus colaboradores colocan dos cruces adicionales de 10 metros de altura a ambos lados de la cruz que se halla en el centro del bosque, en las que cuelgan dos esculturas que representan a los dos ladrones que fueron crucificados con Cristo. En la parte superior del *monte* instalan los discos del sol y de la luna en menguante, junto con dos cohetones que serán utilizados en la hora culminante del sermón.

A eso de las 11 de la mañana el *monte* está listo. Entonces, los hermanos cargadores del Santo Sepulcro trasladan la imagen de Cristo yaciente a la cruz. Dos personas se ubican encima del *patibulum* y con unas vendas gruesas que colocan entre los hombros y el pecho de la escultura, levantan la imagen y la sujetan en la cruz con una argolla ubicada en la espalda, que prende de un gancho colocado en el *stipes*. A continuación, otros dos hermanos que se hallan al pie de la cruz fijan los pies del Señor en el madero, mientras que aquellos levantan con una faja las manos del ícono al *patibulum* y colocan el clavo, que va precedido por un detente. Uno de ellos golpea el madero con un martillo, simulando el sonido de la clavada. Luego, le ponen la corona y las potencias en la cabeza. A continuación, uno de ellos calienta con cera un paño de badana y lo pega a la llaga del pecho. Ramiro Sánchez indica que este último acto posee un significado:

Si la llaga se pega en un único intento a la imagen, entonces el año será bueno: *allinta laqatamuy*; de lo contrario, si la llaga demora en pegarse, entonces el

9 TURNER, 2007, p. 21.

10 VERGARA, 2007, p. 110.

11 DE LA CAMPA, 2010, p. 154.

12 TURNER, 2007, pp. 21-40

13 Testimonio de Ramiro Sánchez Pérez-Palma, exmayordomo del Sermón de las Tres Horas y exintegrante de la Hermandad de Cargadores del Señor del Santo Sepulcro. Lugar y fecha de la entrevista: Huanta, 31 de enero de 2016. La frase en quechua significa: «Esto va a florecer, esto me va a dar de nuevo».

14 Testimonios de Zenaida Torres Cucho y Abraham Ruiz. Ambos son exmayordomos del Sermón de las Tres Horas. Lugar y fecha de la entrevista: Huanta, 31 de enero de 2016 y 21 de febrero de 2016, respectivamente.

15 El mondongo es una sopa que se prepara a base de maíz pelado entero con carne de vaca, tocino de chancho y panza de vaca. Se sirve con un aderezo de ají colorado molido y tostado, junto con yerba buena finamente picada.

16 Testimonio de Ramiro Sánchez Pérez Palma.

año no será bueno. Ello ocurrió durante los años de la violencia política. A las tres de la tarde, cuando se baja la cabeza de la imagen y se le acomoda el velo, con una pitita se jala la llaga. A veces sale rápido; a veces demora[17].

Al pie de la cruz, sobre una mesa, se acomodan las imágenes de la Virgen Dolorosa, el apóstol Juan y María Magdalena; a los costados, se colocan dos estacas de tres metros de longitud, que rematan en una esponja y una lanza esculpidas en maguey. En la parte inferior del *stipes* se pone un cráneo de madera con dos tibias cruzadas y delante del *monte* se sitúan siete inmensos cirios de cera que son encendidos antes del inicio del sermón.

¿Cuál es el significado de tan peculiar símbolo dominante? Tiene que ver con el imaginario de los campesinos de Huanta sobre la selva alta o *yunka*.

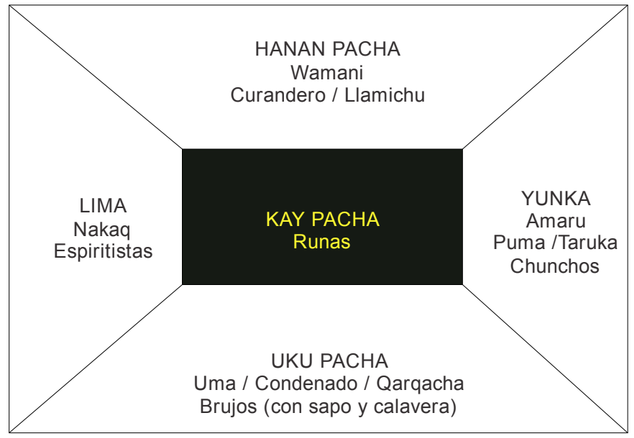
En el Perú, el pensamiento de los pobladores andinos divide el espacio y sociedad en dos mitades que se oponen y complementan y aluden a las partes de arriba y abajo o izquierda y derecha: *Hanan* y *Urin* respectivamente. Esta dualidad se relaciona con otra estructura que divide el espacio y la sociedad en cuatro y cinco zonas: dos verticales (*Hanan Pacha / Uku Pacha*), dos horizontales (Lima / La Selva o *Yunka*) y una central (*Kay Pacha*) que funciona como nexo. En este esquema, la selva aparece como una zona externa al *Kay Pacha*, habitada por divinidades como el *Amaru*, seres maléficos como los *Chunchos* y animales como el puma y la taruca.

Asimismo, el pensamiento andino admite la existencia de dioses y seres maléficos que intervienen en la vida cotidiana de los campesinos. El *Wamani* y la *Pacha Mama*, son las principales divinidades que participan de las relaciones de reciprocidad, intervienen en el *Kay Pacha*, aunque pueden estar también en el *Hanan Pacha* o *Uku Pacha*, dependiendo de la situación[18].

Otros dioses como el *Amaru* y seres maléficos como el *Nakaq*, la *Uma* o el *Qarqacha* habitan los espacios de Lima, la Selva y el *Uku Pacha* porque son extranjeros, no cumplen con la reciprocidad y atropellan el orden moral de la sociedad. Los campesinos se desenvuelven en el *Kay Pacha* y animales como la vicuña, la taruca, el cerdo y el sapo pueden ubicarse en cualquiera de los espacios, dependiendo del servicio que brindan a dioses y seres maléficos.

En relación con dioses y seres maléficos se desenvuelven el curanderismo y la brujería, que curan las enfermedades y agraden al prójimo respectivamente[19]. Según Juan Ansión, existen curanderos *Llamichus* que curan en las alturas y curanderos que trabajan con el *Wamani* en los valles. Asimismo, existen brujos que trabajan con claveras y sapos. Mientras que aquellos se ubican en el *Hanan Pacha*, estos dos últimos se localizan en el *Uku Pacha*. Los espiritistas o falsos curanderos de las ciudades y los cunchos de la selva que recurren a las drogas ocupan los espacios de Lima y la Selva, respectivamente (cf. Gráfico 1)[20].

Por lo tanto, la Selva o *Yunka* ocupa una posición externa y peligrosa en el pensamiento andino, por ser hábitat del *Amaru* (quien ocasiona inundaciones y aluviones), de los chunchos (que agreden a los campesinos), o de animales como la taruca y el puma, que se asimilan con algunos seres maléficos como la Uma o los brujos.[21] En asociación con el *Hanan Pacha*, constituye el espacio donde crecen algunas de las plantas medicinales que usan los curanderos; pero, en relación con el *Uku Pacha*, puede ser la zona de los brujos no cristianos.



Por ser externa y peligrosa, la selva es adecuada para representar la muerte de Cristo en la Iglesia de Huanta. No es casual que a los jóvenes encargados de ayudar al mayordomo en la «crucifixión» de la imagen del Nazareno se les llame *chunchitos*: un gentilicio que sirve para nominar a los habitantes originarios de la selva como «salvajes» y no cristianos[22]. La señora Alejandrina Quispe agrega que en varias ocasiones los mayordomos del sermón de las Tres Horas fueron los campesinos que poseían tierras de cultivo en el valle del río Apurímac. «Los montañeses se hacían cargo del *monte* [Calvario]; eran los mayordomos, en su mayoría. En cambio, los de la ciudad eran pocos», precisa[23].

Sin embargo, como todo símbolo polivalente, el *monte* es imaginado como un bosque con plantas medicinales usadas por el curandero o por cualquier persona para aliviar ciertos males. Entre las especies que se acomodan en el presbiterio de la Iglesia figuran el eucalipto (*Eucalyptus globulus LA*B), usado para curar las enfermedades ocasionadas por el viento; el sauce (*Salix humboldtiana WILLD*), utilizado para calmar el dolor de cabeza; el árbol de plátano (*Platanus hispánica*) que tiene sus frutos. Además, aparecen arbustos como el arrayán (*Myrtus comunis*), que se usa para combatir el dolor de muelas y la sinusitis; el romero (*Rosmarinus officinalis*), demandado para aliviar las enfermedades producidas por el viento y los dolores reumáticos; y el cedrón (*Lippis triphylla*) que se usa para los dolores (cabeza, muela), la indigestión, la inflamación del estómago, la parasitosis y el susto[24]. El Sábado de Gloria, cuando el mayordomo y los integrantes de la hermandad limpian el interior de la Iglesia Matriz, las personas intentan coger una rama o una hoja de los árboles y plantas que se están desmontando. «Este día la gente aparece y se lleva una plantita, un racimo o las hojas de los árboles cuando están desarmando el *monte*. Se pelean por cedrón, romero, arrayán y olivo y lo utilizan para hacer infusión, para confeccionar medicina o para guardarlo en la casa como talismán»[25].

17 Ibíd. La frase en quechua significa: «pégalo bien».

18 El *Apu* o *Wamani* es el espíritu de los cerros, que garantiza la fertilidad de la tierra, la abundancia de aguas para la siembra, la multiplicación del ganado, la protección de los viajeros y la salud para los enfermos; la *Pacha Mama* es un espíritu ubicuo que fecunda personas, plantas y animales. Ambas divinidades son benefactoras, pero también pueden castigar con sequía, granizo, metamorfosis zoomórfica o muerte de los animales si se actúa con avaricia o no se les ofrece el pago y los ritos que exigen (SILVA SANTISTEBAN, 1981; GARCÍA, 1998, pp.51-62).

19 SILVA SANTISTEBAN, 1981, pp. 84-96.

20 ANSÓN, 1987, pp. 197-198.

21 El puma se asimila al brujo porque ambos son criminales y no cristianos y la taruka se asocia con la bruja porque su cabeza voladora se posa en la espalda del animal que huye hacia el bosque. (Ídem.: 149).

22 La selva alta del valle del Río Apurímac estuvo originariamente poblada por los campa-asháninka, pertenecientes a la familia lingüística del Arawak y que se dedicaban a la caza, a la recolección y a la agricultura de tala y roza. Entre los siglos XVII y XVIII, esta zona fue explorada por jesuitas y franciscanos misioneros. En el siglo XX fue colonizada por hacendados, comerciantes y campesinos de las provincias de Huanta y La Mar, a fin de cultivar y comercializar cube, café, cacao y coca. La masiva presencia de inmigrantes ocurrió recién en la segunda mitad de esta última centuria y fue propiciada por la construcción de la carretera de penetración, por la reforma agraria y por la sobreproducción cafetalera de los años 70'.

23 Alejandrina Quispe es exama de ritual de las Tres Horas y de la procesión del Santo Sepulcro; es decir, estuvo encargada de guiar el desarrollo de la ceremonia, preparar la imagen para el ritual y la procesión y guardar sus objetos apreciados. Lugar y fecha de la entrevista: Lima, 4 de febrero de 2016.

24 DELGADO, 1988.

25 Testimonio de Ramiro Sánchez Pérez Palma.

Asimismo, el *monte* alude a las ofrendas que se brindan a Dios para obtener buenas cosechas.

La Semana Santa se celebra en marzo o abril, cuando cesan las lluvias y empieza la cosecha de productos, siempre y cuando la naturaleza impredecible no escarnezca las expectativas del campesino huantino. Si todo es normal, la etapa de la cosecha genera entusiasmo y alegría, pues todos se aprestan para disfrutar de la abundancia. Y para tal efecto, es necesario desplegar el símbolo dominante del *monte* Calvario que condensa el doble imaginario del peligro / fertilidad y genera la acción social del ritual. Al respecto, Zenaida Torres, exmayordoma de las Tres Horas, informa que «el Calvario era pelado; pero, los huantinos interpretaron *monte* como que siempre hubo verdosidad [fertlidad] porque el Señor todo lo puede; hay que pedir para todos». Alejandrina Quispe agrega que en Viernes Santo se construye el bosque «porque hay abundancia» y se trata de una ofrenda: «cuando [los *aynis*] regalan [las plantas] dicen voy a regalar para que crezca más mi planta». Y Ramiro Sánchez recuerda que la llaga que se acomoda en la imagen de Cristo en la cruz debe de pegarse en un único intento al lado derecho de la escultura como señal de que el año será bueno (*allinta laqaytamuy*).

No obstante, este primer símbolo dominante se asocia con otro que además de dominar, ensombrece: la cruz.

Los símbolos del ritual: la Cruz

En la sierra peruana la cruz cumple diversas funciones: protege los campos de cultivo, el ganado, a viajeros y caminantes, a las viviendas y sus ocupantes. Asimismo, separa el espacio conocido de la zona exterior, desconocida y foránea [26]. En Huanta, por ejemplo, existen cuatro cruces ubicadas en los cuatro barrios de la ciudad que hasta mediados del siglo pasado fueron los extremos de la urbe y coinciden con los cuatro puntos cardinales: Hospital (Norte), Cinco Esquinas (Sur), Verde Cruz (Este) y Tupín (Oeste)[27].

En la provincia de Huanta se veneran cruces de diferentes tamaños, todas pintadas de celeste o verde y con iconografía que recuerda la pasión y muerte de Cristo. Además, llevan adornos como telas (organdí, terciopelo o batista) y cintas de diferentes colores que representan al «sudario del Señor». La inmensa cruz del *monte* Calvario de la Iglesia Matriz está pintada de color verde y el Viernes Santo porta algunos de los símbolos mencionados: el letrero INRI que significa «Jesús de Nazaret, Rey de los Judíos»; la caña y esponja que recuerda la sed que padeció Cristo en la cruz; la lanza que perforó su costado derecho y el cráneo con dos tibias cruzadas que representa al lugar donde murió el Hijo de Dios.

Aunque las cruces son veneradas en Viernes Santo, el rito más importante se desarrolla el 3 de mayo de cada año, especialmente en el pueblo de Luricocha, capital del distrito del mismo nombre, ubicado a 5 kilómetros al Norte de la ciudad de Huanta. La fiesta empieza el día anterior, cuando las cruces son retiradas de sus altares y lugares habituales (*Cruz Saqtay*) y llevadas a la casa de los mayordomos para el velatorio (*Cruz Velakuy*). Los priostes, *aynis* y fieles las adornan con plantas silvestres (retama), plantas aromáticas (cedrón, arrayán) y flores (geranio) y pasan toda la noche en vigilia, con velas encendidas, rezando y bebiendo chicha, cerveza o aguardiente.

El día central, las cruces son llevadas a la Iglesia de Luricocha con el acompañamiento de fieles y danzantes de la selva conocidos como *chunchos*. Estos visten *kushmas* y tocados de plumas con adornos de moluscos marinos y con antaras fabricadas con tubos de distinto calibre tocan una melodía monótona. A eso de las 10 de la mañana llegan al templo las dos cruces patronas del pueblo: la *Cruz de Pachapunya* y la *Cruz de Huatuscalle*, para participar de la liturgia. Luego de la misa, las cruces son paseadas por la plaza principal de la localidad a toda velocidad, protagonizando una «carrera de cruces». Después, las dos cruces patronas del pueblo dan vuelta a la plaza en procesión y al igual que todos los maderos, retornan a sus capillas y ubicaciones respectivas[28].

Este ritual se realiza mes o mes y medio después del Viernes Santo, cuando las precipitaciones se han alejado, empieza la estación fría y seca, se cosechan habas, papa y maíz y se seleccionan las semillas para la siembra. Si en Semana Santa se desea el fin de las lluvias y una buena cosecha, en la Fiesta de las Cruces se da gracia a Dios y a la tierra por la buena cosecha. Isbell precisa que entre abril y mayo la cruz simboliza la cosecha resultante (la progenie de la *Pacha Mama*) y la abundancia de alimentos[29].

Las tres de la tarde es la hora culminante del Sermón de las Tres Horas, cuando se escenifica la muerte de Cristo con el estallido de cohetones. Fotografía: Nelson E. Pereyra

La Fiesta de Cruces de Luricocha es una prolongación del ritual del Viernes Santo. En ambos, los participantes recurren al símbolo de la cruz y elaboran imaginarios similares. En Semana Santa la cruz es transportada por los *chunchitos* y en mayo es venerada por los *chunchos*. Asimismo, en Semana Santa la cruz es colocada en medio de un bosque y en mayo, es adornada con algunas de los arbustos aromáticos de dicho bosque. No obstante, al conjugarse con el símbolo bosque-plantas, se impone sobre este y termina encubriéndolo. En todo caso, alude a la imposición de la sierra-montaña sobre la selva y a la yuxtaposición de *Wamani* con Cristo.

Ya se señaló que el *Apu* o *Wamani* es el espíritu de los cerros que garantiza la fertilidad de la tierra, la abundancia de aguas para la siembra, la multiplicación del ganado, la protección de los viajeros y la salud para los enfermos. La montaña del Razuhuillca es el *Wamani* más importante de los pueblos de Ayacucho, Huanta, San Miguel, Churcampa y Acobamba y no se halla en oposición al Dios cristiano; por ello, en la cumbre de algunos cerros los pobladores plantan una cruz, porque consideran que el *Wamani* se asemeja a Jesucristo, ya que acoge a algunos seres maléficos (como los condenados) que buscan su salvación[30].

No obstante, hay más en la conjugación de los dos símbolos dominantes. Puesto que para el bosque se emplean también plantas aromáticas como el romero, arrayán y cedrón, se ventea en el templo una agradable fragancia, que al mediodía (hora en que Cristo está en la cruz y empieza el Sermón de las Tres Horas) es velada por el olor del incienso, el símbolo de la pureza. A partir de entonces aparecen en el impresionante ritual los cuatro elementos básicos de la naturaleza, que tienen que ver con la estructura de cuatro partes mencionada líneas arriba: a) el aire, que es el aroma que se siente en el templo; b) el fuego, representado por los siete inmensos cirios que se acomodan frente al bosque, que aluden también a las siete palabras que Cristo pronunció en la cruz; c) la tierra, que es la cruz

26 GONZÁLEZ y CARRASCO, 2011, p. 127.

27 CAVERO, 1957, II, p. 261.

28 GONZÁLEZ CARRÉ y CARRASCO, 2011, pp. 110-117; SALCEDO, 2004, pp. 23-24.

29 ISBELL, 2005, p. 200.

30 ANSIÓN, 1987: 199-201; ARROYO, 2006: 106

que se coloca en la cima de los cerros; y d) el agua, que está bastante mimetizada en los símbolos del ritual. Para identificarla se debe prestar atención a los elementos anexos a este.

En uno de los canticos religiosos previos al sermón de las Tres Horas, los fieles entonan la siguiente estrofa en quechua: «Huertollampim ullpuicuchcam / Chica jatum capac diosllai / Yahuar jochap jahuallampim / Chica sinchi llaquicuyhuan»[31]. Se trata de una antigua canción, registrada por los Padres Redentoristas de Huanta en la década de 1930, que menciona un pozo o laguna de sangre: «encima de una laguna de sangre». Precisamente, el *monte* Calvario es levantado en el presbiterio de la Iglesia Matriz, en el Este, y en paralelo a la cordillera del Razuhuillca, que en sus faldas tiene cinco imponentes lagunas[32]. Además, el Razuhuillca es considerado como el *Wamani* más poderoso del Norte de Ayacucho; en Viernes Santo es representado por la imponente cruz del *monte*.

Una antigua leyenda, recopilada y publicada por José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos en la década de 1940, narra la existencia de un toro en Yanacocha, una de las lagunas de Razuhuillca:

La tradición huantina dice que dentro de esta laguna se encuentra un toro negro, hermoso y corpulento, sujeto con una cadena de oro cuyo extremo guarda una anciana de cabellos canos. Hace muchos años, el toro logró vencer a la anciana y salió a la superficie; e inmediatamente las aguas de la laguna se embravecieron y rompieron los diques con grandes oleajes, inundaron Huanta, arrasaron toda la población produciendo grandes estragos; entonces, los indios de la altura, al darse cuenta de esto, procedieron rápidamente a echar lazo al toro y lo hundieron nuevamente. Desde aquel día la gente teme que otra vez el toro pueda escaparse y la laguna inunde la floreciente y progresista ciudad de Huanta[33].

El gran pintor del pueblo de Sarhua (Ayacucho) Carmelón Berrocal asocia al toro con la divinidad del *Amaru*: «Ese *Amaru* es como un animal colorado, algo gelatinoso que avanza por las tierras y los cerros. Con su agua baja el *Amaru*, ¡grande! Baja el *Amaru* y va gritando con fuerza. Brama como un toro bravo»[34]. El historiador Pablo Macera agrega que el *Amaru* es también el rebalse del agua de las alturas (huayco), que baja de los cerros arrastrando piedras, plantas y animales, como barro con aspecto gelatinoso y con un potente sonido que se asemeja al bramido del toro. Agrega que el *Amaru* no es solo una divinidad orogénica y destructora: «Primordialmente, el Amaru es el regulador de las lluvias, los ríos y lagunas, de todas las aguas en el ciclo y la tierra. Complementariamente, el Amaru tiene a su cargo proteger a los hombres de las sequias como lo hace respecto de la abundancia excesiva, es decir, en principio de sí mismo»[35].

En el pensamiento andino, el *Amaru* regula las lluvias entre diciembre y abril, que es la temporada de precipitaciones; por lo tanto, existe una asociación entre Amaru-toro-huayco y Semana Santa, puesto que el ritual se celebra al finalizar la temporada y para desear el cese de lluvias y la buena cosecha, como se mencionó antes. Entonces, las lagunas aparecen de manera velada en el Sermón de las Tres Horas de Huanta. Son representadas a través de la imponente cruz de madera en la que se coloca a la imagen de Cristo y que alude principalmente al *Wamani* de Razuhuillca y adicionalmente, a las lagunas que se hallan ahí. Como símbolo polivalente, funciona además para representar al agua, completando así la estructura cuatripartita del bosque provisional.

A modo de balance

En el singular *monte* Calvario que los huantinos levantan el Viernes Santo en la Iglesia Matriz para representar la muerte y desenclavo de Cristo, aparecen dos símbolos dominantes que reúnen las tres propiedades básicas de Turner y representan los valores y el pensamiento de los campesinos, acaso los mayordomos y principales participantes del Sermón de las Tres Horas. Dichos símbolos son el bosque y la cruz.

El bosque representa a la selva o *yunka*, la región ubicada en oposición a la Costa y el *Kay Pacha*, que en el pensamiento andino es peligrosa y externa porque alberga a seres como el *Amaru*, personajes anómalos como el *chuncho* o animales peligrosos como el puma. ¡Qué mejor escenario que la peligrosa selva para representar la muerte de Cristo en un templo católico de los andes peruanos! Esta selva es también el lugar de las plantas medicinales como el eucalipto, cedrón, romero o arrayán, que se usan para curar las enfermedades y trastornos del poblador huantino.

No obstante, la cruz, que es el otro símbolo dominante del ritual y simboliza al *Wamani* o espíritu de los cerros, opaca al bosque e impone la montaña sobre la selva. Entonces el *Wamani* se yuxtapone a la imagen de Cristo en el contexto de un impresionante sincretismo que define una forma de religiosidad popular, mestiza y andina.

Asimismo, en el ritual se conjugan ambos símbolos dominantes para representar los cuatro elementos de la naturaleza (aire, fuego, tierra, agua) que se relacionan con la cuatripartición del pensamiento andino. Mientras que los tres primeros aparecen de manera algo clara en el *monte* (el aroma de las plantas, los siete cirios, la cruz de los cerros, respectivamente), el cuarto es aludido a través de la cruz que también simboliza al *Wamani* de Razuhuillca, a las lagunas que tiene y al *Amaru*-toro que habita en una de ellas. En el pensamiento andino, esta última deidad causa el rebalse del agua en las alturas (huayco), pero también regula las lluvias antes de la cosecha y evita las inundaciones o la sequía. Por lo tanto, al aparecer en el ritual encarnando al agua, representa el temor de los participantes a las inundaciones y a la par simboliza el deseo por el cese de las lluvias y una próxima buena cosecha.

31 La traducción al castellano es más o menos la siguiente: «En el huerto brotó, grandioso y poderoso Dios, encima de una laguna de sangre, grandiosa y fuerte tristeza».

32 Refiere Mircea Eliade que el templo católico el Este (donde se ubica el altar mayor) es el lugar sagrado, en oposición al Oeste (la entrada al templo) que es la región de las tinieblas (2014, p. 50).

33 ARGUEDAS e IZQUIERDO, 2014, p. 65.

34 Citado en MACERA, 2009, p. 425.

35 Ídem., pp. 415-416.

BIBLIOGRAFÍA

ANSIÓN, Juan. *Desde el rincón de los muertos: el pensamiento mítico en Ayacucho*. Lima: GREDES, 1987.

ARGUEDAS, José María y Francisco IZQUIERDO RÍOS. *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. Lima: Punto de Lectura, 2014.

ARROYO, Sabino. *Culto a los Hermanos Cristo. Sistema religioso andino y cristiano: redes y formas culturales del poder en los andes*. Tesis de Dr., Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 2006.

BARRIONUEVO, Alfonsina. *Ayacucho: la comarca del Puka Amaru*. Lima: CONCYTEC-SAGSA, 1988.

CAVERO, Luis E. *Monografía de la Provincia de Huanta*. Lima: Imprenta Rímac, 1953, Vol. I.

____ *Monografía de la Provincia de Huanta*. Huancayo: CIUSAL, 1957, Vol. II.

DELGADO, Hugo: *La medicina casera en Ayacucho*. Ayacucho: Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional San Cristóbal de Huamanga, 1988, Cuadernos de Investigación N° 3.

DE LA CAMPA, Ramón: «El universo simbólico del cortejo penitencial en la Semana Santa Hispalense». En *La Semana Santa: antropología y religión en Latinoamérica II*. Coords. José Luis Alonso Ponga, David Álvarez Cineira, Pilar Panero García y Pablo Tirado Marro. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2010, pp. 153-160.

ELIADE, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Paidós, 2014.

GARCÍA MIRANDA, Juan José. «Los santuarios de los andes centrales». En *Historia, religión y ritual de los pueblos ayacuchanos*. Coords. Luis Millones, Hiroyasu Tomoeda y Tatsuhiro Fujii. Osaka: National Museum of Ethnology, 1998, pp. 51-85.

GONZÁLEZ CARRÉ, Enrique y Teresa CARRASCO CAVERO. *Huamanga: costumbres y tradiciones*. Lima: Lluvia, 2011.

ISBELL, Billie Jean. *Para defendernos. Ecología y ritual en un pueblo andino*. Cuzco: Centro Bartolomé de las Casas, 2005.

MACERA, Pablo. «El Amaru-Teja: nueva ascensión de un dios andino». En *Trincheras y fronteras del arte popular peruano*. Coord. Miguel Pinto. Lima: Congreso del Perú, 2009, pp. 409-422.

ORÉ MEDINA, Juan José. *Geografía de Huanta: aspectos naturales y unidades geomorfológicas*. Ayacucho: Universidad Nacional de San Cristóbal de Huamanga, 2011.

SALCEDO ACUÑA, Uriel. «Luricocha: religiosidad, simbología e identidad en la fiesta de cruces». En *Investigaciones en Ciencias Sociales*. Número 2, 2004, pp. 19-30.

SILVA SANTISTEBAN, Fernando. «El pensamiento mágico-religioso en el Perú contemporáneo». En *Historia del Perú*. Lima: Juan Mejía Baca, 1981, Vol. XII, pp. 9-114.

TURNER, Víctor. *La selva de los símbolos. Aspectos del ritual ndembu*. México D. F.: Siglo Veintiuno, 2007.

VERGARA FIGUEROA, Abilio. «Imaginarios, simbolismo e ideología». En *Dialogía*. Número 2, 2007, pp. 109-146.

CRISTO EN LA DIASPORA: VENERACIONES AL CRISTO NEGRO Y AL SANTO SEÑOR DE ESQUIPULAS DESDE CHIMAYÓ A MANILA

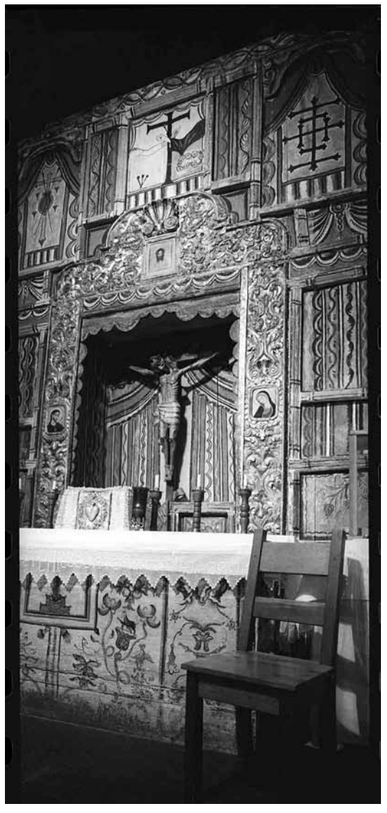
Gabriel Meléndez

Universidad de Nuevo México, Albuquerque, Nuevo México (EE.UU.)

La imaginería del Cristo Negro y su correspondiente advocación el Santo Señor de Esquipula atraviesa el septentrión mexicano, o sea, gran parte de lo que fue la Nueva España, pero igualmente se conoce en Centroamérica, las Filipinas y otras partes de Latinoamérica. Si en la época colonial esta dispersión había de ser prodigiosa, aún en nuestra edad no deja de asombrar. Para apreciar la magnitud de esta diaspora pongamos de encrucijada el istmo de Panamá como epicentro de la divulgación de los cristos negros para desde allí calcular que desde Portobelo, donde se encuentra el Cristo Negro de Portobelo, a Chimayó, Nuevo México, donde se rinde culto al Santo Señor de Esquipulas, distan más 5.600 kilometros. Y de Portobelo a Manila, donde cada año acuden más de tres millones de personas a las procesiones dedicadas a Cristo Negro de Quiapo, hay aproximadamente 16.500 kilómetros de distancia.

El marco histórico del «intercambio colombiano»

El telón amplio frente al que históricamente se verifica el translado de estas imágenes y sus correspondientes devociones a lo largo de estas geografías inmensas y dispares, cabe dentro de lo que el historiador Alfred Crosby denominó «el intercambio colombino» [*the Columbian exchange*]. Con esta propuesta, Crosby buscaba a alterar las aproximaciones a la historiografía del descubrimiento del Nuevo Mundo instigando a los



Nuestro Señor de Esquipulas, Chimayó, Nuevo México, EUA. Fotografía: Miguel Gandert

investigadores a que midieran el impacto de los cambios que éste produjo através de un lente epidemiológico. Lo determinante para la escuela Crosby era saber como una infinidad de esporas, semillas y gérmenes que iban junto con los «descubridores» se dispersan a lo largo de rutas transitadas por colonos y soldados y de quienes, dicho sea de paso, sería mejor llamarles «desparramadores». Charles Mann, en su libro *1493*, siguiendo la línea de Crosby se propone amplificar esta inmensa trayectoría de intercambio pasando a verla tanto en el ámbito ecológico, como en el económico. Mi propuesta, mucho más modesta, seria sólo hacer una descripción tentativa e inicial de un reducido número de casos en que «las semillas» de este intercambio son íconos, signos y textos figurados alrededor de los cristos negros, cultos que van tomando arriago en puntos distantes de una diaspora tanto terrestre como marítima. Por sus elementos netamente orgánicos no es inédito pensar que algo parecido a lo que sucede en la diaspora de pólenes y esporas se da en el ámbito de signos e ideas y en los que quedan arraigadas las devociones religiosas y manifestaciones culturales como las que me propongo estudiar aquí.

Algunos investigadores de la religiosidad popular opinan que las devociones a las imágenes del Cristo Negro y de Nuestro Señor de Esquipulas son para Guatemala y Panamá tan importantes como es la devoción a Nuestra Señora de Guadalupe para México, y tal vez para las Filipinas. Tanto las imágenes como las devociones que se llevan a cabo en días señalados se confabulan en tal grado que al hablar de los cristos negros es hablar del Señor de Esquipulas y efectivamente, aunque se conocen por varias advocaciones en distintos contextos locales, las veneraciones a estos cristos «pardos» [todavía otra ascripción más] se tejen en una sola. En general, dentro de lo que es el complejo de los cristos pardos las imágenes que llevan por nombre Esquipulas siempre son representaciones de Cristo crucificado[1]. La designación «cristo negro» o «pardo» representan a Jesús en varios momentos de su pasión —con la cruz a cuestas o acompañado de Simón el Cirineo, etc—. Atravesando por tierra y tranzando las antiguas rutas coloniales designadas como «caminos reales de tierra adentro» se encuentran los siguentes sitios de peregrinación dedicados a estas imágenes:

El Cristo Negro de Portobello, San Felipe, Portobelo, Panamá[2] (Jesús cargando la cruz).

El Cristo Negro de Esquipulas, Basílica del Cristo Negro de Esquipulas, Guatemala (crucifijo de tamaño humano).

Cristo Negro en Campeche, Parroquia de San Román, México (crucifijo de tamaño humano).

Cristo Señor del Veneno, Catedral Metropolitana, México, Distrito Federal (crucifijo de tamaño humano).

El Cristo Negro de Esquipulas, Querétaro, México (crucifijo de tamaño humano).

El Señor de los Guerreros, Zacatecas, México, (crucifijo de tamaño humano).

Santo Señor de Esquipulas, Iglesia de San Juan de Dios, Durango, México, (crucifijo de tamaño humano).

El Señor de los Guerreros, «El Tizonazo,» Municipio de Inde, Durango, México, (crucifijo de tamaño humano).

Santo Señor de Esquipulas, Chimayó, Nuevo México, EUA, (crucifijo mediano).

Y siguiendo la antigua ruta del galeón de Manila encontramos al fin de esa trayectoria marítima al Cristo Negro (Nuestro Padre Jesús Nazareno) Basílica Menor de San Juan Bautista, Quiapo-Manila, Filipinas (Jesús cargando la cruz).

¿De dónde proceden estos cristos?

Una referencia histórica recogida por el historiador durangüense, José de la Cruz Pacheco Rojas apunta a un origen peninsular de los cristos negros en América. El texto citado por Pacheco Rojas consiga el culto de estas imágenes a la mano imperial del rey Felipe II consignando de esta forma hechos y transformaciones culturales que han perdurado aún más allá de su reinado. Según Pacheco Rojas:

La presencia y manufactura del Cristo Negro en México y Centroamérica, según el Padre Jesús Martínez, data del año de 1595, fecha en que Felipe II, rey de España, solicitó al escultor Juan Donier la elaboración de tres imágenes de Jesús crucificado para obsequiarlas a los indios[3].

Pacheco Rojas afirma que dos de las imágenes se enviaron a Vera Cruz en 1596, una destinada al santuario de Chalma en Vera Cruz y la otra para Otatilán, un pueblo cercano. La tercera imagen fue llevada a Guatemala donde es conocido con el nombre del Señor de Esquipulas y de la que se hablará más adelante, ya que tiene un vínculo directo con el caso nuevomexicano. Por una parte sorprende la perspicacia y el detallismo del decreto real que requiere que los cristos se esculpan «con las características de los indígenas, color piel oscuro, ojos rasgados y facciones asiáticas»[4] nota que Pacheco Rojas toma como prueba de que iban destinadas a cumplir una misión evangelizadora entre pueblos no-europeos en América y Asia. Por un parte, se ve aquí cierto paternalismo que busca aventajarse de pueblos súbditos a la corona Española, sin embargo los detalles de la fabricación de las tallas mismas, junto con una serie de narrativas que hablan de un proceso adoptivo de las veneraciones a estos cristos complican lo que sería una sola razón para explicar su gran difusión en América y Asia.

De hecho el arribo de tres cristos negros no basta para explicar la enorme expansión y el alto el número de imágenes que proliferan durante el periódo de la colonia y aún después. Tampoco el dictamen de Felipe II aporta una explicación de cómo es que en cada caso las imágenes resultan tomar los atributos fisiológicos de los nativos de estos pueblos. Pues, si vemos con cuidado las leyendas asociadas con las imágenes pronto caímos en la cuenta que, aun cuando estas tallas se fabrican a semejanza e imagen de rostros europeos, no tardará mucho tiempo para que queden modificados y transformados tornándose en imágenes con rostros y perfiles que reflejan la fisomonía de los nuevos devotos de estas imágenes.

¿Cómo llegan a cambiar de color estos cristos hasta hacerse ser pardos o negros?

Dos constantes animan la gama de narrativas que dan razón de estas transmutaciónes de rostro e imagen. Primero, el relato más divulgado es la de una identificación intensa y directa de los nativos con estos cristos por el hecho de que se consideran aliados a los sectores más desamparados de la sociedad colonial. En estos casos los cristos se tornan negros o pardos a veces como signo de solidaridad y resistencia al maltrado por parte de élites y de clases gobernantes. José de la Cruz Pacheco citas varios testimonios del México septentrional que dan cabida a este tipo de identificación recíproca entre gente desvalida y un mismo cristo desvalido por su pasión. Es el caso del Cristo del Veneno, que hoy se encuentra en la catedral de México, del que se cuenta que un indígena nahua llamado Acualmeztli internado en el colegio de Santa Cruz decidió abandonar el colegio e irse a la sierra para combatir a los españoles llevando consigo la imagen. La imagen era blanca, pero los seguidores de Acualmeztli la untaban con tiza para que se pareciera a ellos. Durante aquel periódo de lucha el Cristo Negro realiza varios milagros, un sordomundo recupera el oído, un niño muribundo revive, una sequía se aplaca y una mujer lastimada sana de sus llagas[5]. En un alto número de leyendas semejantes la transmutación de la imagen de blanco a negro es una toma de partido a favor de los indios conquistados y explotados. Otras leyendas relatan perseguimientos en los que al ser perseguidos los indígenas que portan semejante cristo se presencia un cambio de color de blanco a negro, fenómeno que llega a constatar una identificación completa del cristo con la población indígena[6]. Y habría que añadir que el hecho destaca una completa desasociación y disvinculación de la imagen con los perseguidores.

La historia del Cristo Negro de Campeche, que se encuentra hoy día en la iglesia parroquial de San Román, arranca de sucesos ordinarios que apuntan a ne-

1 Tienen además las imágenes del Señor de Esquipulas los atributos de que la cruz del que pende el Cristo es siempre redondo a semejanza del palo de un árbol y por lo general de color verde. La cruz va adornada de siete ramos o retoños y las más elaboradas tienen bandas de plata y adornos en los tres extremos de la cruz. Expresan el doble sentido de la muerte de Cristo y de su resurrección ya que de hecho contienen en sí una representación de árbol de la vida, o sea, que manifiestan la historia de salvación desde el jardín de Eden hasta la resurrección.

2 Cabe señalar que sólo tengo noticia de esta veneración a través de fuentes investigación sobre Internet y que sólo he presenciado las peregrinaciones que se dan en torno al día de santo, el 2 de octubre, a través de videoclips colgados en Youtube. Sin embargo, no dejan de impresionar por el fervor e intensidad de miles de peregrinos.

3 PACHECO ROJAS, José de la Cruz y Rebecca TREVIÑO MONTEMAYOR. *Religiosidad y cultura popular en el camino real de tierra adentro, Tres ensayos socio-antropológicos*. Durango: Editorial de la Universidad del Estado de Durango, 2010, p. 28.

4 Ibidem, p. 28.

5 Ibídem, p. 34.

6 Ibídem, p. 36.

cesidades que los pueblerinos sienten imperantes. Se cuenta que alrededor de 1565 las cofradías de San Román vieron la falta que había de una imagen y mandaron a pedir un cristo para el altar mayor. Encargaron su translado a un comerciante español, Juan Cano Coca de Gaitán. Juan Cano recibió la imágen de un cristo tallado en madera ébano en el Puerto de Veracruz procediente de Civitavecchia, Italia. Cano buscó cargarlo a una embarcación para trasladarlo a Campeche. Rumbo a Campeche se levantó una tormenta que amenazaba hundir el barco y su tribulación. Fue tan fuerte la tormenta que le resultó imposible al capitán controlar el timón y al momento en que el barco comienza a precipitarse aparece un hombre de tez morena, sujeto que no figura en la tripulación, y éste toma el timón para poner la nave a salvo. Debido a este milagroso rescate en la que interviene un marinero negro la imagen pasa a ocupar el lugar central en el altar major de San Román. Una vez instalado es tanta la afinidad que el Cristo Negro llegar a tener que surgen otras leyendas que cuentan que en aquellos momentos cuando se ha buscado descolocar al Cristo para sacarlo de pueblo, los brazos de la imagen de forma inexplicable se extienden al ser asidos cosa que hace imposible que se mueva de su sitio[7].

Dos casos interesantísimos en que estas imágenes arriban por vía marítima y tras hechos precarios son el del Cristo Negro de Portobello en Panamá y el del Cristo Negro Nuestro Padre Jesús Nazareno en Manila. En el primero de los casos se da el 21 de octubre de 1658 como la fecha en que el Cristo Negro llega a Portobelo, pero la mera manera de su llegada da lugar a varias versiones de los acontecimientos. Hay la versión prosaica y fácil de aceptar que dice que un barco con destino a Colombia transportaba la imagen y tuvo que descargarlo en Portabelo debido al mal tiempo. Las versiones más legendarias hacen alarde al mismo barco, pero cuentan que no pudo zarpar del puerto ya que cada vez que lo intentaba se desataba nuevamente una tormenta que le impedía salir al mar abierto. Viniendo estas dificultades los marineros deciden aligerar el barco y tirar por la borda la caja enorme en que va la imagen. De ahí pasan a narrarse versiones en que se añade que por fin la tripulación viene a reconocer que es la voluntad del Cristo permanecer allí. Otra variente sigue la anterior en que se cuenta que unos pescadores encuentran la caja con el Cristo flotando en la bahía en los días en que se ha desencadenado un epidemia de cólera en el puerto. Los pescadores llevan la imagen y una vez instalado el cristo en la iglesia la epidemia se aplaca y los enfermos se recuperan[8].

Por cierto, la llegada del Cristo Negro a Portobelo viene después de más de un siglo de la presencia de africanos en el istmo de Panamá. Desde el principio de siglo XVI el camino pecaminoso desde la costa occidental a las bahías de Portobelo y Nombre de Dios en la costa atlántica del istmo había servido como ruta para transportar la riqueza de plata de las minas de Potosí en Perú hasta España. El camino fue de hecho el punto estratégico más valioso para la explotación de la minas de Perú y para el intercambio que eventualmente llegaría a las Islas Filipinas. Grandes números de esclavos africanos se ocupaban en arriar las caravanas de mulas cargadas de plata atraves de las densas selvas del istmo. Mann afirma que en 1565 los africanos en la zona sobrepasaban el número de europeos al siete por uno[9]. Después vendrá una larga etapa tumultosa en que grupos de cimarrones buscan escapar el oprobio del imperio emprendiendo rebeliones o buscando escaparse a zonas libres del dominio español. Es también cuando son persiguidos y muchas veces capturados de nuevo, aunque sí llegan a crearse pueblos de cimarrones libres y Portobelo pasa a ser uno de ellos debido a las «capitulaciones» que arreglan nuevas convivencias en el istmo. Según Mann, «Al aceptar la capitulación los cimarrones ganaron una libertad duradera aunque tenue, junto con la libertad de vivir a su manera en zonas libres de impuestos y en sus propias comunidades»[10]. Hasta qué punto la llegada del Cristo Negro contribuye al asentimiento de estos nuevos acuerdos queda por el momento fuera del alcance de este trabajo.

En el caso del Cristo Negro de Quiapo se relata que la imagen llega a Manila a través de un galeón español procedente de Acapulco en 1604. La fabricación de la imagen según los mismos agustinos se mandó hacer de un imaginero nahua en México. La tradición mantiene que el Cristo se descargó de una nave que sufrió un incendio y que fue la causa que hizo que la imágen policromada de un cristo blanco adquiriera su aspecto de color negrizo.

Devoto con su Cristo Negro de Quiapo, Manila, Filipinas. Fotografía: Gabriel Meléndez

El aumento de devociones y veneraciones a los cristos negros en la colonización española hacia el septentrional mexicano es notable y da ocasión de constatar una disperción secuencial que se afianza en una sucesion histórica que se da a la par de la fundación de pueblos y municipios en la frontera norte. De hecho este desarollo se da tan marcadamente que José de la Cruz Pacheco Rojas ha visto propio hablar de «una tradición del Camino Real de Tierra Adentro,» tradición como veremos que se extiende en una sola línea de evolución desde Centroamérica (Honduras, Guatemala, El Salvador) hasta Nuevo México y debe su fundamento al Cristo Negro de Esquipulas en Guatemala. Sorprende entonces las fechas atribuidas a las llegadas y veneraciones de los cristos negros en «la tradición del Camino Real de Tierra Adentro» puesto que en ellas vemos no un desarrollo meramente cronológico, sino saltos temporales que dan a entender que aquí también los azares del tiempo y circumstancias son los ejes determinantes en esta diaspora. El antropólogo guatemalteco, Carlos Navarrete, por ejemplo afirma que a fines del siglo XVII un fraile franciscano, Antonio Martínez de Jesús, viaja de Costa Rica hasta Nuevo México y habiéndose hecho devoto del Cristo de Esquipulas distribuye la veneración a lo largo de México finalmente llegando a Nuevo México donde también promueve la misma devoción[11].

Dispersión y mantenimiento de las veneraciones

Si en un principio son los frailes o curas que, junto con los antiguos cristianos de origen peninsular, obran por ver establecer estos cultos, vemos que casi de

7 «Tus Preguntas sobre los Santos: El Santo Cristo de San Román». En: http://preguntasantoral.blogspot.com/.../el-santo-cristo-de-san-roman.htm

8 «El cristo negro de Portobelo es el santo de los cantantes». En: http://www.oei.org.co/sii/entrega26/art03.htm

9 MANN, Charles, C. *1493.* New York: Vintage Books, 2011, p. 449.

10 Ibídem, p. 457. La traducción es mía.

11 «La historia detrás del Cristo Negro de Esquipulas: Una entrevista con Carlos Navarrete». *La Hora,* 23 de enero, 2015. http://lahora.gt/la-historia-detras-del-cristo-negro-de-esquipulas

inmediato los principales actores en completar la asimilación o el arraigo de la imagen en un determinado lugar son los indígenas los que facilitan este asentamiento que el culto tendrá, ya que de inmediato toman el cargo de custodiar y mantener la veneración a las imágenes con las que se sienten identificados. Sumamente importante en esto es que lo que empieza siendo un diseño europeo —volviendo al decreto real— se transforma y se sincretiza en lo que propiamente son cristos negros. Una vez presente la imagen en una determindada comunidad son mayormente agrupaciones de laicos los que promueven, patrocinan y mantienen vivas estas veneraciones. De hecho es de esperar ver transformaciones paralelas que ocurren en la membresía y amalgamación étnica de hermandades y cofradías a lo largo del Camino Real de Tierra Adentro, las que también se vuelcan hacia un sincretismo de la identidad racial de pueblos enteros.

Cofradías y hermandades dedicadas a la veneración de los cristos negros

Rastreando los archivos coloniales William Wroth ha llegado a determinar que un alto número de cofradías existían en el norte de Mexico a través de la época colonial y que su aparencia es más o menos paralela con la fundación de pueblos y presidios en el septentrional mexicano. Wroth señala:

En toda la frontera norte, en poblaciones pequeñas y grandes, cofradías de laícos florecieron y sirvieron para mantener muchas de la observancias católicas, tales como los indispensables actos de Semana Santa. La rica complejidad del catolicismo hispano, con sus puntos fuertes y débiles, dependía en alto grado de la devoción de los cofrades fieles. Para los cofrades, las hermandades no sólo eran el centro de sus devociones, —y en algunos casos eran el medio para alcanzar un más plena vida espiritual— pero también proveían una asociación de mutuo beneficio y protección. La cofradía era en sí un baluarte contra las vicesitudes de la vida[12].

Insisto que en la fundación de estas hermandades se ve una respuesta de comunidad donde en el nivel de la organización social se observan los efectos del «intercambio colombiano,» como los señala Crosby, y como tal forman parte de una nueva visión del mundo colonial en el se ven claros ejemplos de una negociación de la diversidad étnica y de rango social que se dan en el contexto de los grandes imperativos sociales.

Si en el caso de Cristo Negro de Campeche se atribuye la participación de una o varias cofradías de campechanos que se ocupan de contratar a intermedarios y mercaderes para obtener una imágen es, a través de las investigaciones de William Wroth, que se puede ver que éste no es un caso único, sino que es el proceder normativo. De hecho en un gran número de casos las cofradías llegan a ser los «dueños mayoritarios» quienes toman cargo de la adquisición, manutención y propagación de estos cultos y promueven su retoño en otros pueblos y comunidades. Así como se trazan obvios nexos de identidad racial y de interacciones entre los devotos penínsulares, los criollos y los descendientes de nativos como lo serían de afro-mestizos en México y Panamá, genízaros en Nuevo México y filipinos en Asia. Veamos algunos casos en que los cristos negros y de Esquipulas una vez hechos el objeto de veneración son también signo de identidad racial, es decir, de fusión en el sentido del «intercambio colombino» y de sincretismo entre el cristianismo y el mundo pre-hispánico.

Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Templo de San Agustín, Durango, México

La iglesia de San Agustín en Durango, México, es la sede de la Cofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno, hermandad que comparte su advocación a Jesús Nazareno con la cofradía nuevomexicana que se fomenta alrededor del culto a Nuestro Señor de Esquipulas en Chimayó, Nuevo México, EUA. Hoy día la cofradía duranguense se compone de cientos de cofrades, tanto hombres, como mujeres y niños. Estas agrupaciones se forman de cofrades mayormente de la clase obrera que viven y se ganan la vida en Durango y en pueblos circunvecinos. La fundación de la cofradía se remonta a 1673 fecha en que San Agustín recibe una impresionante figura en tamaño natural de Cristo cargando su cruz camino al calvario. En este caso va accompañado del cirineo. La imagen conocida universalmente en México como el «Jesús del gran poder» se asemeja a los cristos negros de México, Centroamérica y Filipinas. Hay una alta probablidad de que la escultura proceda de la esuela sevillana a cargo del reconocido imaginero Juan Martínez Montañez y que fueron los padres agustinos los que lo encargaron y mandaron a hacer en ese taller. Sin embargo, como en el caso de los arribos fluviales como el de Portobelo, las leyendas populares que perduran alrededor de la imagen cuenta que misteriosamente aparece cuando por equivocación se descarga una enorme caja en las puertas de la iglesia y el cristo dentro queda destinado a permancer allí. La cofradía que tiene el cargo de cuidar de la imágen se estableció primero como una agrupación de élites peninsulares y criollas pero, con el tiempo, dado que Durango fue un centro minero a donde se importa un alto número de esclavos africanos, la cofradía misma cambia a ser una agrupación de devotos de abolengo mixto a la que se incorporan mulatos, mestizos y otras castas. Respecto al desarrollo minero de Durango, Pacheco Rojas sostiene que «propició el surgimiento de sistemas económicos complementarios que refuerzan la colonización española en el territorio norte» proyecto que dependía en mano de obra. Pero como señala Pacheco Rojas en esta zona no sólo se agrupaban indígenas, pues aclara, «solo raras veces se utilizó el repartimiento indigéna: en cambio el trabajo esclavo fue más frecuente. A los trabajadores libres (negros, mulatos y mestizos) se les pagó un salario y mediante la pepena, una especie de propina que consistía en permitirse, al final de la jornada, tomar lo que pudieran de metal, el cual podían vender a los comerciantes»[13].

Nuestro Señor de Esquipulas «negro», Iglesia de la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús, Nombre de Dios, Durango.
Fotografía: Miguel Gandert

Cofradía del Dulce Nombre de Jesús de Nazaret, Nombre de Dios, Durango, México

Fueron los misioneros franciscanos los que establecieron las primeras cofradías en el pueblo de Nombre de Dios, pueblo que llegará a ser una importante coyuntura en el Camino Real de Tierra Adentro. El inicio de la cofradía allí, bajo el nombre de Cofradía del Dulce Nombre de Jesús, data de 1670. Es notable que esta hermandad juega un papel integrador en una sociedad dividida entre españoles e indios, resultado de una primera compartimentalization jerárquica que sigue marcando la colonización española del siglo XVII. Según Miguel Vallebueno Garcinava:

12 WROTH, William. *Images of Penance, Images of Mercy, Southwestern Santos in the Late Nineteenth Century*. Norman: University of Oklahoma Press, 1991, p. 27. La traducción es mía.

13 PACHECO ROJAS, José de la Cruz. *Breve historia de Durango*, México, D.F.: Colegio de México y el Fondo de Cultura Económica, 2001, p. 54.

> En un comienzo Nombre de Dios fue una villa española y como era el caso en todas las villas españolas, se produjo el fenómeno de pueblos gemelos. Por un lado el pueblo indígena y por otro el español. No viven juntos y generalmente están divididos por un arroyo o río. En un momento más tarde, donde hoy se llama la iglesia de Jesús de Nazareno, aparece la Cofradía del Dulce Nombre de Jesús. Esta hermandad desde que se funde en 1670 atrae como cofrades a los indios del lugar alrededor de la imagen de Jesús Nazareno[14].

Bernardo de Abeita, el Señor de Esquipulas y la Cofradía Piadosa de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Nuevo México, Estados Unidos

Los orígenes de la Cofradía Piadosa de Nuestro Padre Jesús Nazareno que aún perdura en Nuevo México se disputan ya que, para algunos investigadores se remontan directamente a unas ritualizaciones instaladas por los misioneros franciscanos y en especial a actos de penitencia que el adelantado Juan de Oñate, primer gobernador de Nuevo México, se impone para conmemorar la Semana Santa cuando su expedición estaba acampada en abril de 1598 cerca de donde hoy día queda la ciudad de El Paso, Texas. Sin embargo, no habiendo una clara mención de la cofradía en los archivos hasta 1833, o sea, sólo trece años antes de que los Estados Unidos tomara Nuevo México y otros terrritorios después de la Guerra méxico-americana, otros investigadores concluyen que esta hermandad aparece en Nuevo México a fines del siglo XVIII. Dos destacados historiadores, Marta Weigle y Thomas J. Steele, afirman que esta hermandad penitencial se estableció cerca de Chimayó y Santa Cruz de la Cañada en la parte norte-central del actual estado de Nuevo México. Pareciera entonces que aparece justamente en el momento en que los franciscanos salen de Nuevo México y que la carencia del clero hace que la hermandad misma venga a asumir el cargo de proveer cuidado religioso y asistencia mutua a una conjunto de pueblos que padecen la pobreza y otros malestares socio-económicos.

14 VALLEBUENO GARCINAVA, Miguel Felipe de Jesús. «Ponencia: Seminario sobre la historia de las cofradías en Nueva Vizcaya,» Instituto de Investigadores Históricas de Durango, 17 de marzo, 2006 (grabación).

Si es como lo declara Carlos Navarrete que fue Fray Juan Martínez de Jesús el que lleva a Nuevo México la devoción de Señor de Esquipulas a fines del siglo xvii, también tenemos noticia que Bernardo de Abeita afianzando su papel como director de la Cofradía se hizo arduo propagado del culto a Esquipulas. Como en los casos mexicanos y centroamericanos, la cofradía nuevomexicana para este momento se compone en gran medida de mestizos, que en el caso nuevomexicano incluye una etnía conocida como la de los genízaros por implicar una mezcla entre colonos hispanos y gente de tribus nomadas que pueblan la frontera norte. A distinción de otras mezclas raciales, los génizaros se caracterizan por tener su origen en grupos nomadas, no-agrónomos y con lazos con «rancherías» de indios apache, navajo y uta. Debido a un periodo tanto de conflicto como de convivencia con frecuencia entran miembros de estas tribus a comunidades hispanas como cautivos que pasan a ser siervos de familias hispano-parlantes y que con el transcurrir de los años se entremezclan hasta el punto de quedar absorbidos por estos pueblos.

En su gran apología sobre la religiosidad y el corazón de Nuevo México, *My Penitente Land*, o sea, «mi tierra de penitentes,» Fray Angélico Chávez (1915-1999), —nuevomexicano y prelado franciscano— se propone dar con el carácter esencial del *paisano* nuevomexicano. Su libro es a la vez introspectivo, pero también altamente espculativo en cuestiones que tocan en la identidad socio-historica del nuevomexicano. Para Chávez, que se propone rastrear un abolengo español, castizo, la presencia de los genízaros se interpone en esa búsqueda continuamente. Chávez señala a los génizaros como mestizos no fiables y sospechosos por su falta de honor. Según Chávez, «sus prácticas se alejan del idealismo y realismo del castizo hispánico y se adentra en el romanticismo del indio mexicano y al indio nomada de los llanos»[15].

Por otro lado Chávez, empleando una óptica más cercana a la sociología que a la religiosidad, estima que en gran medida la Cofradía en Nuevo México absorbió la presencia genízara, reconocimiento que coloca a Chávez en un doble encierro en su deseo de enaltercer elementos legados de la colonia a la vez que ve con sospecha la aportación genízara y mestiza. Al parecer Chávez fue incapaz de resolver «el doble enigma de los penitentes» y su profunda identificación con Nuevo México.

15 CHÁVEZ, Fray Angélico. *My Penitente Land.* Albuquerque: University of New Mexico Press, 1974, p. 262.

Navarrete confirma que los lazos entre las veneraciones del Señor de Esquipulas en Chimayó, Nuevo México, y la arquetípica en Guatemala son estrechos a pesar de la enorme distancia entre ambos lugares. Pacheco Rojas y Navarrete están de acuerdo de que el Señor de Esquipulas llega a Guatemala en 1595, dato que bien puede confirmar que fue uno de los tres primeros cristos negros enviados a instancia de Felipe II. Navarrete añade que se lleva el cristo al pueblo de nombre Esquipulas debido a que «ahí estaban concentrando a la población chortí que estaba un poco dispersa, como era usualmente en la época pre-hispánica. Los españoles los concentran en asentamientos para facilitar el tributo, aprovechar de la fuerza del trabajo y la evangelización»[16]. Según José de la Cruz Pacheco Rojas ahí la imagen cobra renombre a consequencia de una aparición milagrosa de un cristo a un catequista quiché-maya. El neófito reconoce al Cristo y sus atributos tal como se le ha explicado en su catequisis, pero se da cuenta que tiene la tez oscura muy semejante a la de su gente. Es debido a su insistencia que primero se establece su veneración y hace que los curas edifiquen una capilla dedicada al Cristo Negro y después se manda hacer una talla siguiendo la descripcion del indígena y que luego sirvirá de modelo para la actual escultura del Cristo Negro que resultará de la mano del primero escultor guatemalteco, Quirino Cataño, que lo realiza en 1595. Carlos Navarrete, insiste que sincretismo religioso que se da en este caso «seguramente viene de las diedades de color oscuro. Pueden ser dos: Ek Chuah, deidad de los mercaderes, o Ek Balam Chuah, el puma negro de la media noche o el puma negro de la oscuridad que está en el fondo de la tierra»[17].

En ambos casos, Nuevo México y Guatemala, los lugares asociados con la aparición del Señor de Esquipulas fueron objecto de peregrinaciones pre-colombinas. Los indígenas de Guatemala habían peregrinado antes de la llegada de los españoles a beber de los manantiales de azufre, lugar donde también ingerían un yeso que allí se encontraba y al que se le atribuía sanas y curaciones. En la historia oral nuevomexicana se cuenta que en un tiempo remoto había un pueblo de indios donde hoy día queda establecido el famoso Santuario de Chimayó donde se halla el Señor de Esquipulas. Chimayó se considera un lugar sagrado tanto para las comunidades indígenas como las hispano-cristianas y tanto indios como hispanos utilizan tierra sacada de un pocito en el santuario para fines de curación.

16 «La historia detrás del Cristo Negro de Esquipulas: Una entrevista con Carlos Navarrete». *La Hora,* 23 de enero, 2015. http://lahora.gt/la-historia-detras-del-cristo-negro-de-esquipulas

17 Ibidem.

«El Pocito». Santuario de Chimayó, Nuevo México, EUA.
Fotografía: Miguel Gandert

Bernardo de Abeita (1771-1821) no sólo fue clave en acelerar la veneración del Señor de Esquipulas en Chimayó, sino que fue también uno de los más influentes directores de la Cofradía. En 1813 hizo una petición al cura-párraco de Santa Cruz, Fray Sebastián de Álvarez pidiendo permiso de edificar una capilla según reza, «en honor a nuestro Señor y Redentor en su advocación de Esquipulas». Es de suponer que Abeita conocía de cerca y era devoto del culto al Cristo Negro a través de un acercamiento a la ermita en Guatemala o a través de uno de los énclaves de esta devoción que venían arrigándose a lo largo del Camino Real. A Abeita se le atribuye la leyenda del hallazgo de Esquipulas, relato que cobra intensidad por vincularse al hecho de que Abeita era cofrade del orden de penitentes. Fue

en una procesión de Semana Santa en la que Abeita descubre (literalmente) un crucifijo que estaba parcialmente enterrrado en el recorrido por donde llevaba acabo su penitencia. A la imagen que descubre Abeita se le da el nombre de Esquipulas y se coloca en el santuario que Abeita y sus cofrades construyeron a un lado del pocito de tierra que ya tenía fama de efectuar milagros. Hoy día el sitio es el punto de destino de miles de peregrinos de todas partes del mundo que caminan durante Semana Santa para venerar el Señor de Esquipulas y a llevarse un puño de la «tierra santa» del pocito que tiene fama de que nunca se vacía.

Las verneraciones en la actualidad

Si hay una constancia sería que en todos los casos tratados aquí tanto los cristos negros como los Esquipulas vienen a identificarse enteramente con los grupos más desvalidos en determinados lugares, cosa que toma relieve debido al legado colonial en el que hubo marcadas agrupaciones de castas y segmentaciones dispares tanto en la Nueva España como en las Filipinas. A despecho de cómo y por qué vías llegan los cristos y las veneraciones a estas imágenes mayormente se vuelven apelaciones a un Cristo que toma parte de los desamparados, frente a sistemas opresivos y al maltrato por superiores ya bien se den en el ámbito religioso, político o mercantil.

El caso del Negro Cristo Nazareno que hoy día se venera en la iglesia de San Juan Bautista en distrito de Manila conocido como Quiapo presenta tal vez el un caso más extrodinario, debido a la magintud de las expresiones populares que se dan en torno a su fiesta el día 9 de enero y en cada viernes del año en los que cientos de devotos se acercan al templo para visitar al Cristo[18]. La fiesta del Nazareno Negro en enero se conoce como «la traslación» momento al cual suelen acudir más de tres millones de personas que participan en una procesión que toma lugar en una de las más densas urbanizaciones del mundo. La traslación conmemora el momento en que la imagen del Cristo se trasladó de la iglesia de los Recoletos hasta la Basílica de Quiapo para servir a uno de los sectores más empobrecidos de metro-Manila.

No cabe duda que la forma descomunal de las expresiones populares que se dan en torno al Cristo Negro de Quiapo son causa de admiración y sucitan interrogaciones no fáciles de responder. Las grandes aglomeraciones de devotos que acuden a la procesión de enero hacen imposible que se transite por metro-Manila el día de la fiesta. Las expresiones de devoción para quienes se atreven consiste en poder arrimarse lo más cerca posible a la imagen y si se permite subirse al paso en que va el cristo. Pocos lo logran y para otros miles queda la posibilidad de que se pase una camiseta o un pañuelo impreso con la figura del Nazareno sobre el rosto del Cristo Negro y se les devuelva con el conocimiento de que está limpio tras tocar al Cristo Negro. Las dimensiones de este tipo de reliogisidad popular causa consternación en los sectores más ortodoxos de la Iglesia, inclusive entre los agustinos que administran otras parroquias en las Filipinas hoy día y esto a pesar de que seguramente tomaron parte en el momento del arribo del Cristo Negro en Manila. Según se nota en las palabras del sacerdote Peter Cansino que habla de las veces que ha presenciado la fiesta del Nazareno Negro:

> Pero en Quiapo si le preguntas a la gente que van a la procesión te dicen que la cruz del Nazareno se llama *pasan*, que significa cargar con las penas y dificultades. El Señor Jesús carga con los problemas y si llegan a resolverse, la gente quiere limpiar la imagen en agradecimiento. Como si en el instante estuviera virtiendo la sangre —el sufrimiento del Señor Nazareno—. Hay esta cosa de querer aliviar el sufrimiento del otro[19].

El caso de Portobelo también sobreprende por un lado por atraer la participación de reconcidas figuras de la farándula como el famoso salsero, Ismael Rivera y por otra parte por la intensidad de las penitencias y mandas ofrecidas por devotos al Cristo Negro. Cada año en la television panameña se difunden las escenas de devotos en su mayoría descendientes de cimarrones y afro-mestizos recorriendo kilómetros de rodillas o cargando a un familiar a la espalda. De hecho las reprimendas de la jerarquía de la Iglesia no han conseguido que los feligreses abandonen estas prácticas. La fiesta del Cristo Negro en Portobelo sigue siendo de las más populares expresiones de religiosidad popular en Panamá. Los que no cumplen una manda hacen el recorrido a la ermita de Cristo Negro caminando al son de tambores y maracas cantando «El Nazareno», canción que Ismael Rivera grabó a manera de tributo en agradecimiento de haberse curado de una adicción a las drogas[20].

En varios sitios de peregrinación en la trayectoria del Camino Real de Tierra Adentro, inclusive en la parte que ahora queda dentro de la Unión American (Chimayó), las devociones y peregrinaciones al Cristo Negro siguen en auge y cobrando nuevos bríos y cada año se incrementa el número de devotos que acuden a los altares de estos centros de devoción.

18 Yo presencié esto un viernes en enero de 2014.

19 Entrevista. Traducción mía del inglés.

20 «El cristo negro de Portobelo es el santo de los cantantes». En: http://www.oei.org.co/sii/entrega26/art03.htm

BIBLIOGRAFÍA

CHÁVEZ, Fray Angélico. *My Penitente Land*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 1974.

MANN, Charles C. *1493*. New York: Vintage Books, 2011.

PACHECO ROJAS, José de la Cruz. *Breve historia de Durango*, México, D.F.: Colegio de México y el Fondo de Cultura Económica, 2001.

PACHECO ROJAS, José de la Cruz y Rebecca TREVIÑO MONTEMAYOR. *Religiosidad y cultura popular en el Camino Real de Tierra Adentro. Tres ensayos socio-antropológicos*. Durango: Editorial de la Universidad del Estado de Durango, 2010.

VALLEBUENO GARCINAVA, Miguel Felipe de Jesús. «Ponencia: Seminario sobre la historia de las cofradías en Nueva Vizcaya,» Instituto de Investigadores Históricas de Durango, 17 de marzo, 2006. (Grabación).

WROTH, William. *Images of Penance, Images of Mercy, Southwestern Santos in the Late Nineteenth Century*, Norman: University of Oklahoma Press, 1991.

«El cristo negro de Portobelo es el santo de los cantantes». En: http://www.oei.org.co/sii/entrega26/art03.htm

«La historia detrás del Cristo Negro de Esquipulas: Una entrevista con Carlos Navarrete», *La Hora*, 23 de enero, 2015. En: http://lahora.gt/la-historia-detras-del-cristo-negro-de-esquipulas

«Tus Preguntas sobre los Santos: El Santo Cristo de San Román». En: preguntasantoral.blogspot.com/.../el-santo-cristo-de-san-roman.htm

LA CONMEMORACIÓN DE LOS RITOS DE VENERACIÓN EN LOS DRAMAS DE LA PASIÓN

Intidhar Ali Gaber

Universidad de Bagdad (Irak)

Este texto hace un estudio del recorrido histórico del ritual de veneración de los héroes religiosos y su transformación en forma de manifestaciones artísticas anuales de carácter religioso popular. El interés de dicho estudio está motivado por tratarse de manifestaciones antiguas que siguen vigentes en la actualidad, sobre todo las denominadas dramas de la Pasión que se llevan a cabo sobre la representación del martirio del imam Husayn, conocida como *Ta'ziya*[1], que forma parte de la tradición y doctrina ši'í en el islam, y que se celebra en Irak, en el sur del Líbano, en Bahréin, en Irán, etc.; y sobre la Pasión de Jesucristo que se lleva a cabo durante la Semana Santa en Alemania (Oberammergau, Telefen), Francia (Nancy, Ligny), España y otros países de Europa, así como en México, Venezuela, Brasil, Filipinas, etc. Este estudio se dedica a la consideración de representaciones actuales, con especial detenimiento en la Pasión que se lleva a cabo en Lanteira (Granada) y Cajiz (Málaga) en España y en la *Ta'ziya* de la ciudad de Kerbala, en Iraq, y la *Ta'ziya* de Qúdjān (Khvansar-Isfahán), en Irán. Finalmente se comparan algunos aspectos del drama de la Pasión con el drama islámico *Ta'ziya*.

I. Los ritos como patrimonio cultural

Los ritos de veneración a los muertos varían entre las diferentes comunidades, es decir, el método de veneración o ritual en un país en particular puede variar en función de las creencias en otro país. Esto tiene mucho que ver no solamente con las costumbres, o con la tradición de cada país, sino con las maneras de vivir, con las formas del lenguaje, con las instituciones en general y con la recepción de la gente, es algo a tener en cuenta en un rito que practica un pueblo y otro que resulta diferente en otro país.

La mayoría de rituales y signos no son innovadores para nosotros sino que han sido heredados en el sentido de que cualquier costumbre o tradición de cualquier pueblo o cualquier comunidad ha sido transmitida a través de unos métodos y medios determinados, con el paso del tiempo se ha desarrollado o se ha cambiado un poco, pero sus orígenes y raíces se hallan en la antigüedad y se transmiten de generación en generación.

De hecho, el rito que se toma del campo religioso, o incluso aquellos que se cogen de los campos no religiosos como el área social, artística o histórica, crean la identidad, las peculiaridades y características de la región o también el nacionalismo de esa zona. Esto significa que el rito no es sólo un rito, sino una encarnación de la identidad nacional, social e histórica.

Los ritos tienen un papel muy importante dentro de la identificación de la nación y los rituales se sitúan en

1 La palabra *Ta'ziya*, sustantivo verbal femenino de origen árabe, significa ante todo dar el pésame. Para los chiíes este vocablo va esencialmente unido a las conmemoraciones del drama de Kerbala, que a lo largo del tiempo fueron el origen de una especie de renovación de la Pasión (CALMARD, p.744).

un sitio que, además de importante, es muy delicado. Además, no es sencillo estudiar los diferentes aspectos que lo rodean porque estos símbolos, sean islámicos o cristianos, se consideran supervivientes de los monumentos históricos y culturales de ambos.

Por eso hoy en día el hombre considera y mantiene los ritos como patrimonio cultural o folclore popular, además se preocupa por ellos porque es este patrimonio el que en realidad habla de la existencia de las civilizaciones. Además, son muchos los esfuerzos y energías que se han empleado para que lleguen hasta al presente. También cabe considerar el desarrollo de la tecnología que, siguiendo el modelo occidental, ha ayudado a muchos países del este a hacer más atractivas las tradiciones y ha ayudado a transmitirlas a las siguientes generaciones. Este paso en la *Ta'ziya* iraní se ha visto afectado por la ola de modernidad que ha descartado algunas de sus tradiciones a favor de los atractivos de la modernidad. La *Ta'ziya* de Irán, que conmemora el sufrimiento y el martirio, ha sido uno de los ejemplos de este proceso. Se ha desterrado de las grandes ciudades más que de las aldeas remotas, pero a pesar de las limitaciones impuestas a la misma, una huella del pasado glorioso de la *Ta'ziya* ha sobrevivido[2].

II. La supervivencia del rito y el mito en los dramas de la pasión

Dramas de la Pasión es una denominación que se aplica a las manifestaciones artísticas literarias desarrolladas a partir de los rituales religiosos que se celebran en honor a la muerte de un héroe sagrado. Los dramas de la Pasión existen desde la antigüedad, se representan en torno a los personajes mitológicos Osiris, Attis y Dionis, y se extiende hasta la época contemporánea para comprender el drama de la Pasión de Cristo en el mundo cristiano y el drama islámico de la *Ta'ziya* que se celebra en honor al mártir Imam Husayn.

Generalmente en Europa se habla de las representaciones denominadas *Ta'ziya* como algo relevante dentro de una cultura que tradicionalmente no poseía teatro, pero se desconoce su naturaleza y su función cultural. El interés de la cuestión sobre estas manifestaciones teatrales rituales radica en que a partir de un trasfondo antropológico y cultural con muchos elementos en común se pueden trazar puentes entre culturas diferentes pero cada vez más interrelacionadas en el presente.

Generalmente, como ya sabemos, las antiguas manifestaciones artísticas surgen de una ceremonia religiosa en la que un grupo se reunía para celebrar un rito agrario o de fecundidad e inventaba situaciones en las que un dios moría para después resucitar de forma gloriosa y un prisionero era ejecutado, se organizaba una procesión, una orgía o un carnaval. La veneración de los héroes fallecidos fue, durante mucho tiempo, una parte importante de las culturas, y en el tema de la redención a través del sacrificio se encontraron paralelismos con las leyendas preislámicas. En la tradición šiʻí[3], el drama islámico *Ta'ziya*, tanto el mito como el culto, parece tener una cierta continuidad con las tragedias dramáticas preislámicas, donde se podría encontrar una supervivencia del mito mesopotámico en Tammuz y Adonis o en el mito iraní de Siyāvuš.

Esta última tragedia preislámica conmemora la muerte de Siyāvuš, hijo de Keykāwūs, mítico rey de Irán. Siyāvuš fue criado por Rustam, héroe iraní de Sistán, y cuando regresa al palacio de su padre fue acusado injustamente por Sudaba, esposa de éste y que en varias ocasiones ha intentado seducirlo. Siyāvuš demuestra su inocencia exponiéndose a una prueba de fuego pero, finalmente, se ve obligado a abandonar el país. Decide irse con sus compañeros a Turan, donde inicialmente el rey Afrasiyab lo honra y donde puede casarse con la hija de éste. Sin embargo, un grupo de cortesanos llevan a la mujer a asesinar a Siyāvuš cortándole la cabeza. El pueblo de Bukhara canta canciones sobre la muerte de Siyāvuš, y estas canciones son conocidas como las canciones del llanto de los zoroastrianos.

Siyāvuš era inocente y murió, tras su muerte, su esposa fue capturada por Afrasiyab. Estos acontecimientos son similares a los de Kerbala tras la muerte de Imam Husayn, puesto que también su cabeza fue cortada y su familia fue tomada como prisionera por órdenes de Yazīd, el califa de Omeya.

Lo mismo sucede con el drama de la Pasión de Jesucristo en la tradición cristiana, que tiene sus raíces históricas en la preislámica Persia, donde los persas celebraban la tragedia de Mitra[4]. Durante estos ritos, los adoradores llevaban máscaras e imitaban las aflicciones que Mitra había sufrido. El mito de Mitra, como ejemplo del sacrificio humano, tiene un caso particular. Él ayunó en el desierto durante cuarenta días y sufrió una «pasión» que se celebraba la semana del 23 de marzo con la llegada de la primavera. Durante dicha pasión, Mitra se vio obligado a matar a un toro, de cuya sangre brotó toda la creación. Tuvo doce discípulos y compartió con ellos una última cena sacramental, se sacrificó a sí mismo para redimir al género humano, descendió al mundo subterráneo y allí conquistó a la muerte para volver a la vida al tercer día. Entre sus muchos títulos, se le conocía como la Luz, la Verdad o el Dios pastor. Aquellos que lo adoraban e invocaban su nombre podían curar a los enfermos y ejecutar milagros. Mediante la ejecución del rito de beber su sangre y comer su carne (sacrificio del toro) los fieles podían vencer también a la muerte. Asimismo, después del Día del Juicio los muertos resucitarían[5].

Los expertos en mitología comparada tienen fuertes razones para pensar que gran parte del Jesucristo mítico fue el resultado de la adaptación de elementos osíriacos en la formación de su personaje. En el mito de Osiris existen varios elementos que posiblemente fueron adoptados por los creadores del cristianismo. Por ejemplo: Osiris después de morir asesinado a manos de su malvado hermano Seth, resucita gracias a la diosa Isis en tres días, luego asciende a los cielos y se convierte en el dios que juzga a los muertos en la Duat, tal y como se dice también de Jesucristo.

Autores y académicos bíblicos[6] afirman que la fiesta de Abydos, que conmemora la resurrección de Osiris, coincide con la Semana Santa. También han detectado cierta conexión con la teofagia osíriaca y la Eucaristía en el momento en el que los devotos se comen a Osiris en forma de pan y beben su sangre en forma de vino. Existen también otras múltiples conexiones entre Jesucristo y el culto egipcio a Serapis, el Osiris helenizado. Incluso existen similitudes fisonómicas entre las estatuas de Serapis y Jesús: hombre con barba y pelo largo. Tal y como puede observarse, la influencia de unas religiones sobre otras es claramente manifiesta.

Las características de los temas comunes: lucha por la religión, la inocencia, la muerte, el cautiverio, el sufrimiento, el sacrificio, el luto, han preparado el terreno para que los šiʻíes y los cristianos puedan revivir los ritos de veneración cada año en forma de drama y donde puedan resaltarse las creencias y virtudes de los personajes religiosos y se puedan mezclar con términos y motivos de la tradición.

Todos estos ritos ya contienen elementos preteatrales: vestuario de los oficiantes y de las víctimas humanas o animales y una elección de objetos de juicio. La separación entre el papel de los actores y los espectadores y el establecimiento de un relato mítico y la elección de un lugar específico para este tipo de encuentros van institucionalizando poco a poco en un evento teatral. A partir de este momento, el público acude para observar y emocionarse a través de un mito que le resulta familiar y a través de los actores que lo representan con máscaras. Todo esto tiene una cierta similitud con el uso de máscaras en el teatro griego.

La tradición ha persistido y aún hoy en día se practica bajo formas extrañamente similares puesto que aún se teatraliza el mito, que es encarnado y narrado por oficiantes: ritos de entrada que preparan el sacrificio y ritos de salida que preparan el retorno de los fieles a la vida cotidiana. Sus medios de expresión son la mímica, el canto y más tarde se empleó también la palabra[7].

En el siglo XIX se utiliza el canto en manifestaciones de la Pasión de Jesús, la saeta es un canto religioso tradicional y popular que se interpreta en las procesiones de Semana Santa en España, especialmente en Andalucía que trae a la memoria del pueblo algunos pasajes de la Pasión y muerte de Jesucristo, esta comunicación sentida y profunda entre el cantaor y la imagen de Jesús o la Dolorosa, transforma la piedad en quejido y lamento profundo[8]. También en la *Ta'ziya* islámica se utiliza el canto triste que recuerda los sucesos trágicos

2 MAHANI, p. 23.

3 Šiʻí: una de las principales ramas del islam que suma al credo principal de esta religión monoteísta la creencia en la misión de los imames descendientes de Alí. En origen, la expresión deriva de *chíat Alí*, que significa los partidarios de Alí, pues *chía* significa literalmente conjunto de adeptos o partidarios de una causa. Véase al respecto GÓMEZ GARCÍA, p. 61.

4 Mitra: Dios adorado en el antiguo imperio romano, de origen persa e identificado con el sol. Véase al respecto MIRET, p.165.

5 MARTÍNEZ, p.13.

6 Como Llogari Pujol, Timothy Freke, Bojana Mojsov, Ariel Villazóny Robert Beckford. Véase: http://www.wikipedia.org/wiki/Osiris

7 PAVIS, p. 404.

8 BRISSET MARTIN, p. 2

de la batalla de Kerbala y la caída de los protagonistas que emociona e incita a derramar lágrimas de los fieles. Las *Ta'ziyas* y las saetas son ejemplos excelentes para afirmar la idea de que las raíces del drama están en los cantos fúnebres y en la conmemoración de los héroes caídos, además de en el desarrollo del arte teatral.

Es importante recordar que de entre todo el mundo musulmán, Persia fue el único país que pudo nutrir el drama de la Pasión (*Ta'ziya*). Y esto es debido a su continua conexión con Persia. Persia, además, es famosa por la pintura, la escultura y otras artes visuales. Sin embargo, debe señalarse que aunque la herencia literaria persa se remonta a más de 2500 años atrás y es famosa por sus epopeyas nacionales y románticas cuidadosamente estructuradas, su único y verdadero drama es el inspirado en la *Ta'ziya* y que tuvo más de 1000 años de desarrollo.

Que esto sea así, sobre todo en vista de los lazos culturales y geográficos cerca de Persia con Grecia y la India, ambos de los cuales tenía extraordinariamente ricas tradiciones teatrales, sigue siendo un enigma. De hecho, no se han descubierto anfiteatros griegos en la ribera oriental del Éufrates.

Hoy el teatro siente una fuerte nostalgia por tales orígenes rituales, tal vez porque la civilización occidental ha dejado de considerarse como única y superior y ha abierto sus horizontes a culturas extraeuropeas, en las cuales el rito todavía desempeña un importante papel social. A. Artaud es, en este sentido, la cristalización más pura de ese retorno a las fuentes del evento teatral. Al rechazar un teatro burgués basado en la verbalidad, vuelve a conectarse con el orden inmutable del rito y de la ceremonia, no hace otra cosa que expresar a la manera de un chamán- una aspiración profunda del teatro preocupado por sus orígenes: «La nostalgia secreta, la ambición última del teatro es, en cierto modo, reencontrar el rito del cual nació, tanto entre los paganos como entre los cristianos»[9].

Así pues, el ritual encuentra su camino en la representación sagrada de un evento único:

Acción imitable por definición, teatro invisible o espontaneo, pero sobre todo desnudamente sacrificial para el actor (en Grotowski o en Brook) ante un espectador que, de este modo, expone a la luz pública sus preocupaciones y la trastienda de su alma con la esperanza confesada de una redención colectiva. Muchas se convierten en misas de escena: rito del sacrificio del actor, paso a un estado de conciencia superior, sumisión al *ritornello* de la repetición y del serialismo, obsesión por la inmovilidad o por la *performance* única, deseo de hacer visible lo invisible, creencia en un cambio político como resultado de una muerte ritual del individuo y obsesión por la participación del público en el ceremonial escénico[10].

A continuación vamos a tratar los dramas de la Pasión de Cristo y la *Ta'ziya* a lo largo de sus respectivos recorridos históricos para después desembocaren sus manifestaciones populares contemporáneas.

III. El mes Muharram y el drama islámico Ta'ziya

Muharram es el primer mes del año lunar del calendario musulmán y su nombre implica la prohibición de la guerra exceptuando aquella que sea con fines de defensa. Sin embargo, los primeros diez días están asociados a la guerra de Kerbala entre Yazīd, de la dinastía Omeya, y Husayn, hijo de Fátima (hija de Mahoma) y Alí. Husayn, junto a sus hijos Alí, Akbar y Abbas, murió el décimo día de Muharram. La *Ta'ziya* es el ritual religioso chiita más importante y se realiza para conmemorar la trágica muerte de Imam Husayn en Kerbala durante el décimo día de Muharram en el 60/680 d.C. Las actuaciones de la *Ta'ziya* han preservado la tragedia de Kerbala hasta nuestros días.

Los diez días de duelo sirven para conmemorar el martirio a través de rituales, y especialmente los šiʻíes celebran durante los primeros nueves días reuniones en las que se narran los sucesos en *marsiah y noha*, prosa y verso respectivamente. Éstas son elegías fúnebres. Los asistentes son embargados por un sentimiento de pesar y congoja que se expresa a través de un duelo verbal y visible. El décimo día se lleva a cabo una procesión en la que se muestran réplicas de la *Ta'ziya* elaboradas por expertos y hechas, normalmente, de madera y papel. La procesión marcha hasta la sepultura señalada, allí la *Ta'ziya* es enterrada. Los artistas crean la *Ta'ziya* utilizando diferentes materiales y aquellos fieles que pueden permitírselo encargan la fabricación de su propia *Ta'ziya*[11].

Hoy en día el drama islámico de la *Ta'ziya* escenifica la batalla de Kerbala, en la que murió Imam Husayn, y se celebra en países del Oriente Medio con poblaciones de mayoría šiʻí: Irán, Irak, el sur del Líbano y Bahréin.

La *Ta'ziya* ha dado lugar a una de las escasas manifestaciones teatrales autóctonas del mundo islámico. Este drama fue descrito por Peter Brook, distinguido director de teatro, como una forma muy poderosa del teatro[12] tras asistir a la actuación de la *Ta'ziya* por primera vez en 1970 en una aldea del norte de Irán. Muchos críticos de teatro, como David Williams, afirman que la *Ta'ziya* «había disparado o dirigido la imaginación de Brook»[13] para sus futuras obras experimentales como *Orghast* y *La Conférence des oiseaux*[14].

La *Ta'ziya* es el único drama religioso que deriva de la tradición šiʻí islámica. Con la excepción del teatro contemporáneo, la *Ta'ziya* es la única forma de drama que se ha desarrollado en el mundo islámico antes de su contacto cultural con Occidente. Así lo afirma el profesor Badawi, que ha estudiado el teatro árabe de manera extensa. Badawi dice:

«Ta'ziya es prácticamente el único espectáculo dramático de carácter trágico que encontramos en el mundo islámico y que fue presentado en los países islámicos, junto con otras influencias occidentales en la segunda mitad del siglo XVII»[15].

La representación de la Pasión de Imam Husayn, o *Ta'ziya*, es una forma dramática de las ceremonias religiosas que conmemoran la muerte y el sufrimiento trágico de Imam Husayn (tercer Imam para los musulmanes šiʻíes) junto a su familia y a sus seguidores en el desierto de Kerbala[16]. En su calidad de actividad social, la *Ta'ziya* se funde con la literatura, la acción mítica, la leyenda y la hagiografía religiosa que surge de la necesidad popular y la demanda del pueblo.

Los primeros šiʻíes ya celebraban ceremonias para conmemorar la tragedia de Husayn en Kerbala. Así es como el historiador árabe IbnKaTīr (1301-1373) describe con una manifiesta desaprobación —era claramente un suní ortodoxo— procesiones organizadas por los sultanes Buyíes de Bagdad (945-1055).

El décimo día de Muharram de 963, el sultán Mu'izz al-Dawla ordenó cerrar los mercados y mandó que las mujeres llevasen vestidos de lana gruesa y bajasen a la calle con la cara descubierta y el cabello despeinado dándose una palmada en la cara y llorando a Husayn ibn'Alī. La gente de Sunna no fue capaz de evitar este espectáculo debido al gran número de šiʻíes, su poder cada vez mayor y el apoyo del sultán[17].

Cuando los šiʻíes no podían, como consecuencia de las circunstancias políticas, celebrar las procesiones de forma pública, se limitaron a mostrar signos de duelo en las puertas de sus mezquitas y a celebrar la 'Āšūrā' en el patio de casas particulares. Ahí alguien leía la historia de Kerbala ante un público que se golpeaba el pecho.

Cuando en el siglo XII se debilitó el poder de los selíuqíes[18] aparecieron en Persia las asambleas de duelo. A principios del siglo XII, el gran teólogo persa Abūl-QāsimSamajshari (1074-1143) escribió un libro sobre educación en el que destacó las virtudes de la «imitación» y recordó que el que llora a Husayn está «destinado a unirse a él en la eternidad».

Bajo los sefévidas (1501-1722) la conmemoración hoseynita se convirtió en una verdadera fiesta civil. Las procesiones y los cortejos se desarrollaban considerablemente, y acabaron dando origen, durante el siglo XVII, a la representación sagrada. Los temas eran suministrados por los diversos relatos histórico-legendarios influenciados en diversos grados por los elementos que habían contribuido a la formación del culto-mito de Husayn. Además de los diversos episodios de la batalla de Kerbala, se representaban las vicisitudes de los supervivientes en Kufá y en Damasco, los milagros realizados por la cabeza cortada de Husayn. Los ar-

9 MANN, p. 144.

10 PAVIS, p. 405.

11 KIDWAI, pp. 115-119.

12 BROOK, p. 38.

13 *Ibid.* p. 13.

14 Título de una obra teatral adaptada por Peter Brook y Jean-Claude Carrière del poema épico persa escrito por el poeta místico Farīd al-Dīn 'Aṭṭār a finales del siglo XII.

15 BADAWĪ, p. 10.

16 BAYZĀ'I, p. 144.

17 MESKOOB, pp. 87-88.

18 Tribu de origen turco que emigró de Turquía hacia al Próximo Oriente para establecer su poder en Irán, Irak y Asia Menor desde mediados del siglo XI hasta finales del XIII. Véase al respecto MANTRAN, Robert, *Diccionario del Islam: Religión y cultura*, pp. 704-705.

tistas permitían de este modo unir al acontecimiento central anécdotas sacadas de las vidas de los profetas, o de personajes santos venerados por los chiitas. En su forma completa, el ciclo dramático comienza en la era primordial, culmina con tragedia de Kerbala y termina con el tema de la venganza y del castigo de los culpables. El valor soteriológico de los llantos por Husayn contribuyó mucho a crear el efecto de catarsis producido sobre los participantes en el ritual.

La existencia de representaciones sagradas no hizo desaparecer las otras formas de la conmemoración. En su forma más elaborada, el ritual incluye:

Cortejos en los que se pasea el féretro cenotafio del imam (llamado *Ta´ziya* en la India), acompañado de hombres armados, estandartes y un caballo ficticiamente traspasado de flechas, etc.

Asambleas de duelo llamadas *rowz-Khani*, en las que los predicadores (*rowze-Khan*); su obra de base era el *Rowze- Khán*; su obra de base era *el Rowzate-osh-shohada*, o *Jardín de los mártires de Kerbala* en la época sefévida salmodian e imitan los sufrimientos soportados por los mártires de Kerbala, maldicen a sus asesinos y usurpadores de los derechos de la familia de Alí, e incitan a los fieles a derramar lágrimas abundantes (con valor soteriológico) y a maldecir a los opresores (primeros califas, omeya...). Utilizan siempre una abundante literatura elegíaca y épica-religiosa, compuesta en el tiempo de sefévidas[19].

Más tarde las representaciones empezaron a llevarse a cabo en los patios de las posadas y en casas privadas hasta que, con el paso del tiempo, se construyeron las *husayniyyas*[20] o *tarīqas* con el objetivo de albergar las puestas en escena de la *Ta´ziya* durante las ceremonias conmemorativas de ‘Āšūrā’[21]. Cada *tarīqa* tenía un tamaño, algunas eran más humildes e íntimas que otras, pero existían otras con una capacidad de hasta mil personas. Y, a menudo, las ‘Āšūrā’ eran temporales y erigidas específicamente para la ocasión.

Había pocos edificios con una capacidad de más de mil personas. Tekye Dawlat, el Teatro Real de Teherán, fue el más famoso de todos los espacios en los que se representó la *Ta’ziya*. Construido en la década de 1870 por Nā sir al-DīnŠāh, la suntuosa magnificencia del Teatro Real superó la de las casas de ópera más importantes de Europa según la opinión de muchos visitantes occidentales.

El público conoce la historia perfectamente o, por lo menos, ha oído hablar de ella y esta circunstancia excusa la necesidad de cualquier exposición del desarrollo de los personajes en los dramas. El autor de *Ta’ziya* no tiene necesidad de proporcionar detalles significativos sobre el trasfondo de la acción o sobre la personalidad de los personajes. Los personajes malvados saben que son malvados y lo dicen, los personajes buenos saben de antemano el resultado de sus acciones y a menudo hacen referencia a él. Así, en las obras fundamentales de la *Ta’ziya* se puede dedicar mucho tiempo a desarrollar las escenas emocionales, como las despedidas llorosas y las lamentaciones[22].

Al igual que las representaciones occidentales de la Pasión, los dramas de la *Ta’ziya* se realizaron originalmente al aire libre en los cruces de caminos y otros lugares públicos donde se reunía una gran multitud. Malekpour ve en ello el equivalente de la Pasión occidental del Oberammergau, que presenció en Alemania y donde se mantiene como un evento religioso y teatral[23].

Los participantes de la *Ta’ziya* árabe son hombres y mujeres pero en la *Ta´ziya* iraní todos son hombres. Se dividen en dos grupos principales: protagonistas y antagonistas. El primer grupo encarna a los imames, a sus familias y a sus seguidores, el segundo desempeña el papel enemigo. El director y el público, además, participan también en la función.

En la puesta en escena, el director utiliza una serie de objetos específicos que ayudan a distinguir los protagonistas de los antagonistas. Normalmente, estos últimos tienen un aspecto poco agraciado, sus voces son duras y el comportamiento suele ser grosero, visten de rojo y amarillo y, en todo momento, su comportamiento pretende despertar un sentimiento de odio entre el público. Sin embargo, los protagonistas suelen ser más atractivos físicamente, sus voces suelen ser más suaves y cantan a la vez que hablan. Su comportamiento es razonable y amable y visten de blanco y verde, colores que pretenden reflejar las virtudes. En el Corán se dice que la cara de los bienaventurados durante el día del juicio final es blanca y que el verde es el color del Profeta. A esto se le suma, además, que en la tradición islámica, el arcángel Gabriel poseía dos alas verdes y que la tabla que guardaba era verde esmeralda.

Hay una serie de gestos y objetos con sumo significado, por ejemplo: si un actor levanta la mano haciendo sombra sobre sus ojos significa que es un día caluroso y soleado, si se rodean las etapas se está representando la distancia entre dos lugares y, por consiguiente, un cambio de escena, como de la llanura de Kerbala a Damasco. Un tazón de agua simboliza el Éufrates, lugar que las tropas omeyas controlaron para impedir que Imam Huseyn y su familia bebiese agua, la cubierta (*kafan*) simboliza la muerte y cuando un actor lo lleva significa que pronto morirá como mártir y cuando aparece un sudario rojo es que el personaje está herido. El público está familiarizado con estos símbolos y objetos, por lo que ya sabe qué ocurrirá cuando aparece uno en escena. Cabe destacar que el papel del público y su participación es muy importante en la *Ta’ziya*. Los espectadores libremente pueden mostrar su ira y odio hacia los antagonistas gritándoles y maldiciéndoles, a la vez que pueden mostrar simpatía por los protagonistas. Cuando la *Ta’ziya* se representa en un lugar cerrado, como el patio de una casa o en una *tekiya*, el público puede decorar las paredes y escoger la alfombra que cubrirá el suelo. Cuando se representa al aire libre, los espectadores ayudan, de muchas maneras diferentes, al director a erigir una *tekiya* temporal.

Las representaciones de la *Ta’ziya* se basan en textos sintéticos, ya que no fueron escritos o elaborados por una sola persona, es decir, fueron «compilados» o «compuestos» por personas diferentes. Los tres grupos importantes que participaron en la creación de estos textos fueron los poetas (profesionales y aficionados), los intérpretes y los copistas. De entre las personas que crearon y realizaron estas obras teatrales, el maestro de la *Ta’ziya* siempre tuvo el papel más importante, no sólo en su puesta en escena sino también en su elaboración y desarrollo como acto teatral[24].

IV. El drama islámico *Ta’ziya* en Irak e Irán

En este apartado estudiaremos dos manifestaciones teatrales contemporáneas de la: la *Ta’ziya* iraquí como ejemplo de la *Ta’ziya* que se representa en los países árabes[25] y la *Ta’ziya* persa que se representa en Irán de manera diferente.

IV.I. La *Ta’ziya* iraquí en la ciudad de Kerbala

La *Ta’ziya* en Irak fue prohibida en varias ocasiones por las autoridades que gobernaban el país. El 4 de Muharram de 1286 (año de la hégira) en Bagdad, el gobernador otomano Midhat Bāšā (1869-1872) anunció oficialmente en el periódico Zawraque que prohibía la celebración de la *Ta’ziya* pero su intento no tuvo éxito. En un estudio realizado por el orientalista francés Mauris Kanar Bagdad en el siglo XIV, encontramos la *Ta’ziya* prohibida desde antes del año 1002 en Bagdad por el gobernador de Irak Abī ‘Alī b. Ostad Hermiz[26].

También durante las más de tres décadas del régimen dictatorial de Saddām Husayn en Irak, la representación pública de la *Ta’ziya* estuvo prohibida y sus rituales fueron practicados dentro de estrechos límites y a veces en la clandestinidad. Dicha prohibición afectó a la estructura de la *Ta’ziya* y en su escenificación.

El texto de la *Ta’ziya* en Irak se basa en el libro del *Maqtal* escrito por ‘Abd al-Razzāq al-Makram[27], en él

19 CALMARD, pp.745-746.

20 Sitio religioso donde los fieles ši’íes practican los rituales de Muharram y otras ceremonias de duelo. Algunas son majestuosas y otras son simples tiendas, a veces minúsculas, que congregan a una familia o a los chiquillos de la vecindad. El elemento primordial de la Husseinía es el *alama*: una armazón horizontal de varios metros de la que, como tallos, brotan unas espadas o estelas funerarias flageladas, flexibles, cuya altura aumenta de los extremos al centro, rematadas con un abanico de plumas de color. Véase al respecto GOYTISOLO, p. 71.

21 ‘Āšūrā: Voz derivada de la raíz árabe «*‘ašr*: diez» y que se ha españolizado como Ashura.

22 BROOK, pp. 187-188.

23 MALEKPOUR, p. 8.

24 MALEKPOUR, *The Islamic drama*, pp. 94-95.

25 Para más información sobre la *Ta’ziya* árabe. Véase el libro ALI GABER, *La Pasión de Jesucristo y el drama Islámico Ta´ziya*, pp. 365-377.

26 MONADHIL, pp. 12-13.

27 ‘Abd al-Razzāqbin Muhammad al-Māsawī (Naíaf,

se describen los eventos históricos de la batalla de Kerbala con mucho lujo de detalles y solía recitarse durante la época de la prohibición de 'Abd al-Zahrā' al-Ka'abī[28], cuya voz constituye hoy una referencia para la memoria colectiva. Por ello, la *Ta'ziya* iraquí se vale del recurso de la narración performativa con el fin de profundizar el efecto emocional en el público.

La representación de los acontecimientos de la *Ta'ziya* iraquí comienza en el décimo día de Muharram, coincidiendo con la fecha del evento histórico de la batalla de Kerbala, sin informar al público sobre lo que se va a representar ya que éste conoce los acontecimientos de la batalla a través de la narración oral o la narración performativa (escénica). El argumento es conocido por todos los espectadores y es vivido por ellos como parte integrante de su doctrina confesional. Además, los protagonistas de la representación, al-Husayn, 'Abbās, 'Alī al-Akbar y Qāsim, están enterrados cerca de la ciudad que acoge la representación, lo que da a ésta credibilidad y naturalidad.

La *Ta'ziya* se representa en un estadio de fútbol cuya amplitud permite escenificar todos los acontecimientos de la batalla de Kerbala. Las gradas del estadio se separan del terreno de juego por una malla debido a experiencias anteriores en las que algunos exaltados miembros del público golpearon a actores que interpretaban los papeles de personajes malvados en el ejército de los Omeya, como Harmalah y Shimr. Los organizadores de la *Ta'ziya* hacen todo lo posible para evitar el contacto directo entre los artistas y el público. Los postes y los travesaños de las dos porterías del estadio se cubren para simular las tiendas de campaña del bando de al-Husayn y de Umar b. Sa'ad.

Ocultar las dos porterías forma parte del proceso de amueblar el escenario en el que tendrá lugar la actuación. En este sentido, la *Ta'ziya* se representa en un espacio cuyos aspectos se adaptan o cambian según la naturaleza de los hechos escenificados para dar una mayor credibilidad a lo que sucede delante del público. Los organizadores acotan el espacio abierto del campo con banderas a fin de formar un círculo amplio o un largo rectángulo a modo de escenario. Dicho círculo o rectángulo se divide en dos partes: una representa el campo de al-Husayn con estandartes y banderas de color negro y la otra el campo de Umar b. Sa'adcon banderas de colores cálidos (rojo, escarlata, púrpura, naranja, rosa, amarillo, etc.). Las indicaciones cromáticas de las banderas son importantes porque los organizadores de la *Ta'ziya* las usan para distinguir a cada uno de los bandos enfrentados. Además, el color en la *Ta'ziya* iraquí concuerda con la dimensión psicológica de los personajes. Los actores aficionados actúan anualmente por satisfacción personal y sin recibir dinero a cambio, su participación la consideran como una contribución al ritual compartida con otros individuos de su comunidad, por eso es razonable que los actores no sean profesionales en una representación casi ritual. La sensación de realismo viene dada por la presencia del actor que encarna al personaje y hace discursos o dialoga con otros pero, además de esto, la voz del narrador incrementa en el espectador la emotividad con la que éste percibe la vivencia del personaje. Esto tiene que ver con la existencia de dos voces, la del actor cuando habla, que nos da la imagen del personaje, y la voz del narrador, que no es el personaje pero describe lo que éste siente desde su punto de vista, en su propia lengua y dirigiéndose al espectador.

La *Ta'ziya* iraquí cuida mucho la muestra de escenas trágicas, en particular la de la muerte del Imam Husayn y su familia, que se considera una escena clave dentro de la representación como:

La muerte del emisario de al-Husayn en Kufa, Muslim b. 'Aqil.

El martirio de Hurr al-Riahi, el comandante del ejército de Yazīd, que se une al ejército de al-Husayn durante la batalla.

El martirio de Qāsim, hijo del hermano mayor de al-Husayn, Hasan. El martirio de 'Alī al- Akbar, hijo mayor y el favorito de al-Husayn. El martirio de 'Abbās, hermano de al-Husayn.

El martirio del mismo Imam Husayn.

Cuando muere un miembro del campamento de al-Husayn, la *Ta'ziya* recurre a un tipo de lamento en la lengua coloquial iraquí a través de las voces de los narradores o los coros para profundizar el impacto emocional del suceso en el público. La entonación rítmica del lamento describe y subraya la situación de tristeza y pérdida por la muerte de alguien del campamento de al-Husayn.

En las escenas de la *Ta'ziya* se encuentran rasgos o aspectos antropológicos abundantes, como la raza, que pretenden mejorar el mensaje ideológico. Por ejemplo, el personaje de John, un esclavo de raza negra de Abū Darr al-Gifārī[29], implora a al-Husayn que le conceda el permiso de luchar en sus filas, pero al-Husayn se compadece de él porque le considera un humilde servidor que trabaja sólo para sobrevivir. A través del personaje de John se refleja un conjunto de valores asociados a las raíces del islam que no distingue a los seres humanos por su raza, color o nacionalidad. La *Ta'ziya* escenifica la escena de John muy cuidadosamente para afirmar el mensaje de igualdad entre los seres humanos.

Otro aspecto antropológico es el parentesco, que es un patrón cultural deseado por el individuo para perpetuar su recuerdo en la sociedad. Al-Husayn presenta a su hijo Alī al-Akbar ante todos para que luche contra el ejército omeya, con este gesto renuncia a su legado y perdurabilidad. El mensaje es claro: lo más importante es la justicia y sacrifica a su hijo a modo de ofrenda humanitaria. Cuando aparece 'Alī al-Akbar en el campo de batalla, al-Husayn grita «Alá es grande, Alá es el más grande» para afirmar su fe en la unicidad de Alá.

Dentro de la *Ta'ziya*, el agua es un elemento con una gran carga simbólica: vida y fertilidad. Cuando 'Abbās llega al río Éufrates para beber, recuerda la sed de al-Husayn y tira el agua de sus manos. Cuando al-Husayn le pide agua para su hijo, 'AbdAllāh recibe como repuesta una flecha que acaba con su vida. Cuando al-Husaynestá llegando al río Éufrates tras un intenso combate y quiere beber, no puede hacerlo porque recuerda a su sediento caballo y deja que éste beba antes que él. Al-Husayn finalmente se queda sin poder saciar su sed ya que en el momento en el que se disponía a hacerlo, Harmalah lanza su ataque contra el campo de al Husayn, donde hay sólo niños y mujeres, de modo que al-Husayn tira el agua y corre a salvar a su familia. Así vemos que el agua constituye uno de los símbolos antropológicos que conectan el ritual de la *Ta'ziya* con la mitología en la que el agua constituye un símbolo constante.

IV.2. La *Ta'ziya* iraní en el pueblo de Qúdjān, Khvansar-Isfahán, 2006

El inicio de la *Ta'ziya* viene marcado por la entrada de una banda de música cuyos miembros visten ropas negras con hilos dorados. Ésta avanza por un pasillo interior de la Husayniyya hasta llegar al escenario, donde continúa tocando durante la representación de la *Ta'ziya*. En un primer momento la música puede sonar monótona, pero en verdad los tonos que emiten los instrumentos utilizados varían según la aparición de los personajes y el cambio de escena. La música que acompaña la representación tiene dos funciones: aminorar el impacto de las largas conversaciones y proporcionar un tono melódico distinto al recital de cada personaje en particular.

Comienza la representación con una escena en la que dos extranjeros orientales vestidos a la usanza francesa del siglo XIX expresan su deseo de visitar las zonas árabes pero también sus miedos. Hablan de un derviche[30] que les contó la tragedia de al-Husayn. b. 'Alī, asesinado y mutilado a manos del ejército de los Omeya. Ese derviche les había asegurado que al-Husayn hace milagros y salva a los creyentes que le piden ayuda. Aunque los dos extranjeros no creen la historia, más tarde se ven obligados a pedir ayuda a al-Husayn, cuando los ataca un león durante el viaje. Al-Husayn acude a salvarles la vida. La *Ta'ziya* iraní pone así un prólogo con una historia que encierra un significado moral relacionado con los hechos históricos.

En la literatura de la *Ta'ziya* iraní hay dos historias: una central que trata el martirio del Imam Husayn y otra marginal que narra historias semejantes a la de los dos extranjeros. A esta segunda historia se la denomina *Desh*. Con frecuencia los personajes de esta historia son figuras de la mitología islámica o gente ordinaria del presente. Estos personajes recuerdan los hechos de Kerbala y el poder que poseen para aliviar sus dolores. Tras esto comienza la historia central de la *Ta'ziya*, el martirio de Imam Husayn, y los dos extranjeros narran la historia como si realmente estuvieran viviendo el evento del pasado.

Irak: 1898-1971) es orador y escritor. Entre sus obras destacan: *Maqtal al-Husayn*.*El libro de 'Abbās* y *El mártir Muslimbin 'Aqil*.

28 'Abd al-Zahrā' al-Ka'abī (1909-1974) es uno de los predicadores iraquíes del púlpito Husayn.

29 AbūḎarr es uno de los primeros árabes que abrazan el islam. Es recordado por su estricta piedad y también por su oposición a Mu'āwiya durante el califato de 'Uṯmān b. 'Affān, también fue venerado por los musulmanes ši'íes como uno de los Cuatro Compañeros, es decir, uno de los primeros musulmanes seguidores (ši'íes) de 'Alī b. AbīTālib.

30 Miembro de las sectas místicas sufíes, que surgieron por todo el mundo islámico en el siglo XII. Los derviches eran conocidos por sus rituales de oración extática, en los que con frecuencia se veían envueltos en danzas giratorias. Existen varias órdenes, cada una con su propia regla y ritual. Véase al respecto MIRET y otros, p. 70.

El texto en general tiende a la construcción recital, que depende de las recitaciones consecutivas para expresar la pena colectiva de los grandes personajes del evento. La primera recitación la llevan a cabo los extranjeros y el derviche. Cada uno escoge un estilo performativo apropiado para expresar sus sentimientos hacia el Imam Husayn.

La segunda recitación se da de forma alternativa entre Ruqayya y Fátima al-Sugrà, hijas del Imam Husayn, cuyos papeles son representados por niños que tienen rasgos femeninos, ya sea por su fisionomía o por su voz. Por eso aparecen en la *Ta'ziya* sin velo, pero el personaje de Zaynab, hermana de al-Husayn, sí lleva.

Esta alternancia de voces no es exactamente un diálogo sino una unidad bilateral de acuerdo a la base de la repetición y el paralelismo que constituyen dos características esenciales de la construcción recital. Así cuando Ruqayya se dirige con su discurso al público, Fátima la menor le responde con otro discurso en el que describe su situación, pero no se dirige a Ruqayya sino a los espectadores que están llorando. Ruqayya, sobre la cama, redacta en un papel lo que pasó con su familia, formando así un libro lleno de calamidades y tragedias que acaba en manos del beduino, entonces comienza el diálogo entre los dos. El diálogo-recital entre Ruqayya y el beduino es un preludio a la entrada en escena del personaje del Imam Husayn, que narra los detalles de la batalla que acababa de vivir. Esto significa que el recurso de la restauración o recuperación es el que predomina en la exposición de la historia central, pues la *Ta'ziya* no representa los eventos en presente sino mediante la reconstrucción narrativa.

La *Ta'ziya* iraní no sigue una secuencia lineal en su narración sino que da las líneas generales de la historia que el público conoce perfectamente.

La importancia del personaje de Zaynab, hermana de al-Husayn, en la *Ta'ziya* iraní, junto a otros personajes femeninos como Fedaa, la sirvienta de Fátima al-Zahrā', madre de al-Husayn; Fátima al-Sugrà y Ruqayya indica el interés por el rol de las mujeres en la representación de la *Ta'ziya*, aun cuando sus papeles estén desempeñados por hombres[31].

31 Comunicación personal con algunos ciudadanos iraníes de esta zona en el 12 de agosto de 2013.

V. Semana Santa y el drama de la Pasión de Jesucristo

La Semana Santa es la conmemoración anual cristiana de la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesús de Nazaret. Es un período de intensa actividad litúrgica dentro de las diversas confesiones cristianas. Empieza el Domingo de Ramos y finaliza el Domingo de Resurrección.

La Semana Santa no tiene una fecha fija en el calendario gregoriano. El Domingo de Resurrección se celebra entre el 22 de marzo y el 25 de abril de cada año. Usualmente, la Semana Santa es durante el primer domingo después de la primera luna llena que se produce en o después del día del equinoccio de primavera. Por esta razón la fecha cambia cada año y, de esta forma, también cambian las fechas de otros eventos relacionados con la Semana Santa.

El drama cristiano surge del culto religioso propiamente dicho y deriva en lo esencial de las lógicas de la liturgia que se remontan a los rituales agrarios. Tras el advenimiento del cristianismo, como en todas las culturas, la historia evocada o representada gira en torno al fundador de sus creencias, Cristo. Concretamente, las nuevas representaciones teatrales se inspiraron en los misterios de Cristo, que son esenciales en la religión cristiana: encarnación y resurrección.

Las ceremonias litúrgicas conmemoraran la vida y los preceptos de Cristo, y de ellas deriva en lo fundamental el teatro religioso cristiano. Con algunos cambios dictados por el correr de los años, esas ceremonias y sus manifestaciones teatrales han persistido hasta el día de hoy, produciendo una vinculación entre religiosidad y expresividad dramática, que es el resultado de la impregnación sacra de las sociedades tradicionales.

Las ceremonias primitivas del cristianismo, practicadas durante la Semana Santa en Jerusalén con el objetivo de revivir de forma realista los sucesos de la Pasión de Cristo, iniciaron una tradición conmemorativa ritual paralela dentro de la liturgia, la cual ya de por sí tiene como centro el sacrificio de Cristo.

Conocemos la descripción de las ceremonias de Pascua de aquella época, entre 381 d.C. y 384 d. C., en Jerusalén a través de la peregrinación de la monja gallega Egeria[32], que hizo un viaje durante el siglo IV por todo el Oriente Próximo siguiendo los caminos bíblicos y buscando el conocimiento real de los lugares y sucesos que ella conocía a través de las lecturas en su abadía. La monja peregrina Egeria menciona que durante esa semana los fieles se reunían en diferentes sitios alrededor de Jerusalén: en Anastase, una capilla erigida sobre el lugar donde resucitó Jesucristo; en el templo Martirio, por encontrarse detrás de la cruz en la que Cristo sufrió; en el Gólgota, donde Cristo murió en la cruz; en el templo Eleona, donde se encuentra la cueva en la que solía enseñar; en Inbomon, donde el Señor ascendió al cielo; en Getsemaní, donde se hallaba el Huerto de los Olivos; y en Sion, antiguo barrio de Jerusalén, donde estaba la columna de flagelación de Cristo y donde se apareció a sus discípulos después de morir. Todos estos lugares son clave para la Pasión y la muerte de Cristo[33].

En el siglo x el Oficio Divino o Liturgia de las Horas se convierte en drama litúrgico. En el oficio del Viernes Santo se llevaba el símbolo del sudario y del sepulcro de Cristo crucificado. El Domingo de Pascua, al término de los maitines de madrugada, se asistía a la procesión de los clérigos al altar del que previamente se había quitado la Cruz. Allí los esperaba otro clérigo vestido de blanco que hacía de Ángel. Tres más, que representan a las tres Marías con sus frascos de perfume, se separaban del cortejo y avanzaban hacia el altar. Entre los clérigos y el que interpretaba al Ángel tenía lugar este célebre diálogo extraído del Evangelio: ¿*Quemquaeritis?* o también *Visitatio sepulchri*, que fue introducido en la liturgia en el siglo x como un nuevo tipo de ceremonia. Su texto era el siguiente:

Pregunta: ¿A quién buscáis en el sepulcro, oh, cristianos? Respuesta: A Jesús Nazareno crucificado, oh, celícolas.

Ángeles: No está aquí; ha resucitado, como predijo. Id y anunciad que se ha levantado del sepulcro.

32 La palabra *Ta'ziya*, sustantivo verbal femenino de origen árabe, significa ante todo dar el pésame. Para los chiíes este vocablo va esencialmente unido a las conmemoraciones del drama de Kerbala, que a lo largo del tiempo fueron el origen de una especie de renovación de la Pasión (CALMARD, p. 744).

33 BRACHETTI, pp. 15-17.

Los clérigos levantan en ese momento el velo dejando ver el lugar vacío y el pueblo grita con alegría ¡*Alleluia, resurrexit!* Y mientras las campanas, mudas desde el viernes, repican gozosas, todos gritan de nuevo ese ¡*Alleluia, resurrexit!* Al que le sigue el himno de Acción de Gracias, *Te Deum*, con el que solían acabar en la Edad Media las representaciones de carácter religioso.

Poco a poco, estos brevísimos diálogos se hicieron más frecuentes. Son los llamados tropos, compuestos por los clérigos y que consistían en textos breves -en palabras de Lázaro Carreter- que se interpolaban en un texto litúrgico, aprovechando una fase musical sin letra en el canto o dotándolos de la melodía propia. Los tropos, que eran ejecutados por los propios sacerdotes en forma de breves preguntas y respuestas, versaban en torno a los diversos episodios de la vida de Cristo, que hacían referencia a dos festividades cristianas: la Pascua y la Navidad, siendo tan gozosas las representaciones de pastores (*officiumpastorum, ordo stellae*) como pasionales (*visitatio sepulchri, ordo prophetarum*)[34].

Estas manifestaciones evolucionaron más tarde a formas como los Milagros y los Misterios. El Milagro era más bien breve y lo religioso sólo aparecía a veces en su desenlace. En cambio, el Misterio pretende ser religioso de principio a fin. Pretende, decimos, porque, en ocasiones, lo espectacular y lo pintoresco desvían la atención del tema sagrado. Además, los Misterios fueron alargándose hasta el siglo xvi. Dos buenos ejemplos, entre otros, los constituyen los Misterios de la Pasión de Arnoul Greban y de Jean Michel. El primero cuenta con 35.000 versos, mueve en escena a más de doscientos personajes y se divide en cuatro jornadas. En la primera asistimos a la vida de Adán y al célebre debate alegórico conocido como Debate del Paraíso: la Misericordia aboga por el hombre caído mientras la Justicia exige su castigo y Dios debe intervenir para proponer la liberación del hombre a través de la Redención. En las tres jornadas siguientes se cuenta la vida de Cristo, la Pasión propiamente dicha, la Resurrección y el Pentecostés. Por su lado, Jean Michel realiza un proyecto aún más ambicioso: sus 65.000 versos se centran únicamente en la vida y la muerte de Jesús, con un verismo y una minuciosidad inusitados hasta el momento (diez jornadas). También es cierto que para

34 LÁZARO CARRETER, pp. 15-17.

completar su Misterio utilizará escenas apócrifas con las que halaga a ese público que ama lo costumbrista e incluso lo truculento, como por ejemplo los amores de Judas o la vida mundana de la Magdalena.

Pero no sólo en Francia se produce esta evolución hacia los espectáculos multitudinarios, también los ingleses tienen sus Misterios y no faltan en Alemania las *Passionpiel* que aún se representan en Oberammergau, las *Weihnachtpiel* o juego de Pascua en Viena o la famosa Navidad de Lieja[35].

Con los Misterios, la Edad Media penetra en la Edad Moderna. De esta modalidad encontramos todavía hoy ecos en España y en muchos rincones de Europa.

En la actualidad, algunas representaciones de la Pasión desarrollan teatralmente el drama sacro completo y otras sólo representan sus episodios más relevantes, que son las que más impacto escénico contiene incluso las que más gustan al público porque excitan con más fuerza su sensibilidad y tienen mayor valor catártico. Durante el Viernes Santo es común en comunidades latinas y católicas organizar una parada del Vía Crucis que, literalmente, significada camino hacia la Cruz. Un hombre vestido como Jesús y con una corona de espinas, rodeado de soldados romanos y otros personajes bíblicos, carga una cruz mientras el pueblo lo sigue por varias estaciones que representan distintos eventos de la historia. En cada estación hay una oración o lectura bíblica.

La religiosidad popular tiende a visualizar o «teatralizar» la vivencia religiosa a partir de una serie de escenas en las que el relato de la Pasión aparece como núcleo de toda la historia de la Salvación. Se incluyen por ello personajes bíblicos que se organizan más o menos como en las escrituras canónicas, con adiciones tomadas de los relatos apócrifos. Los textos utilizados en todos los lugares tienen muchas similitudes y, además, en cada uno de esos lugares se mantienen muy constantes, ya que normalmente la transmisión ha sido efectuada por vía oral, de padres a hijos, entre personas a veces analfabetas. Ello ha hecho que el texto se vaya acomodando a la forma de hablar de cada generación. En la temática hay una sumisión total a los Evangelios, lo que hace suponer que muchos de estos textos fueron originalmente redactados por personas relacionadas directamente con la Iglesia. Aunque las escenas de la Pasión son repetidas anualmente desde hace siglos, se mantiene viva la tradición ya sea con el Sacrificio de Isaac, el Encuentro de Jesucristo con la samaritana, el Sermón de la montaña, Cristo escoge a sus Apóstoles, el Arrepentimiento de María Magdalena, Pedro primado de la Iglesia, la Curación de un ciego, la Entrada triunfal en Jerusalén, Jesús se despide de su madre, la Última Cena, Judas vende a su Maestro, la Oración del Huerto, Juicio ante Caifás, la Calle de la Amargura o Jesús muere en la Cruz. Cada año son muchas las personas dispuestas a participar. Obviamente, la Pasión de Cristo ejerce una fuerza mágica sobre la multitud[36].

La organización de estas escenificaciones fue promovida generalmente por los religiosos. Según sus ideas, su afición teatral y dependiendo de la economía del pueblo, el Paso de Cristo se realizó en las diferentes localidades entre la modestia y la exuberancia, durando entre un día y una semana, empleando máscaras y caretas, con personajes que hacían de guardias romanos, judíos y apóstoles. Los actores eran gente del pueblo. No se trataba, ni hoy se trata, de actores profesionales. Cada papel o personaje pasaba de padres a hijos, de generación en generación, y esta costumbre se conserva todavía en algunos pueblos. Los protagonistas principales llevaban sus diferentes atributos, similares a los de las esculturas religiosas, provocando así un mayor efecto. Estas representaciones ayudaron a los frailes y sacerdotes a atraer e impresionar a la gente, para así afianzar más profundamente el catolicismo. El material de las caretas o carátulas era cartón piedra, representando un rostro humano con todos los detalles: barba, nariz, ojos y una expresión característica del personaje. En algunos lugares, en la frente o sobre la cabeza, a modo de nimbo, aparecía el nombre del personaje. En tiempos pasados, el texto se transmitía oralmente, como ya se ha dicho anteriormente. Dicho texto, en determinadas tradiciones, incluye saetas para las partes narrativas y para las palabras de Jesucristo, que son cantadas en la representación. A través de los siglos, en algunos pueblos la escenificación desapareció para siempre, en otros fue restaurada o reemplazada por una versión moderna y en otros han comenzado a llevarla a cabo recientemente. Pese a las transformaciones que con el correr de los tiempos sufrió la estructura de la Pasión en algunas localidades, se han conservado todavía escenificaciones muy propias y arcaicas que atestiguan elaboraciones parciales muy complejas en tiempos pasados.

Un detalle muy típico -y por eso muy significativo- es que hasta hoy todas las escenas son representadas en el marco histórico, aún no están adaptadas a los tiempos modernos en cuanto a lenguaje, vestido y decoración, aunque el folklore y el gusto popular han reinterpretado los objetos y vestimentas históricos. El punto esencial de la Pasión de Cristo muestra que siguen manteniéndose los temas de referencia. Es más, en la actualidad no sólo se vuelve a recuperar la Pasión sino que, en algunos lugares, se da entrada a la representación donde no se tenía por costumbre. Ésa es una de las pruebas más grandes de vitalidad, tanto por la perduración de motivos como por el agregado de intereses nuevos: para turismo y para recaudar fondos[37] .

VI. Dramas cristianos sobre la Pasión de Cristo en España

La celebración imaginera de la Semana Santa más folclórica o la más austeramente dramática en España, sus procesiones, escenificaciones y devociones a cristos famosos, han contribuido a crear entre el pueblo, también en los escritores, un singular modo de manifestar el dolor.

La mayor parte de las obras literarias que dirigen su mirada a Cristo crucificado corresponden a la lírica, y, en consecuencia, adoptan tonos frecuentemente oracionales. En ocasiones, sobre todo en la narrativa y en teatro, se utilizado la imagen devocional o la escenificación como indicativo no ya del sentimiento religioso de una persona, sino para simbolizar las actitudes de toda una colectividad, caso muy habitual en obras de Jorge Luis Borges, León Felipe, Miguel Hernández, Juan Ramón Jiménez, Miguel de Unamuno[38], etc.

Durante la Semana Santa en España pueden encontrarse varios ejemplos significativos de representaciones de la Pasión teatralizadas que gozan de una gran popularidad, excepto algunas que son conocidas sólo a nivel local pero que poco a poco se van dando a conocer a través de los medios de comunicación, publicación en páginas web, etc. Muchas de las representaciones con las que hoy contamos en España son herencia más o menos de manifestaciones anteriores. Otras son de factura mucho más moderna, incluso de reciente creación.

VI.1. El coloquio de la Pasión, Muerte y Resurrección de Nuestro Señor Jesucristo de Lanteira (Granada)

Es una obra de 3.309 versos que se articula en 9 cuadros desarrollados temáticamente en 43 escenas. Los cuadros van desde el Arrepentimiento de la samaritana y la Entrada de Jesús a Jerusalén, hasta la Crucifixión, Muerte y Resurrección. Participan 52 actores, unos con más presencia que otros, lógicamente. Esta Pasión es una muestra más de cómo sobrevive el teatro popular religioso en los pueblos de la España rural. La responsabilidad de su vigencia recae en el mismo pueblo: la Pasión es propiedad del pueblo y, por tanto, no puede ser juzgada desde los parámetros de su estricta calidad artística sino como una manifestación de la identidad de toda la comunidad. La Pasión de Lanteira, según las investigaciones de Checa y Fernández, se organiza desde 1888, contabilizándose unas 20 puestas en escena con una periodicidad de una media superior a 5 años. El texto, al parecer, alguien lo trajo del seminario en el que estudiaba. El primer montaje, piensa Checa, que incluso puede tener relación con la oleada de cólera morbo-asiática que asoló la Península, registrándose en Lanteira 92 personas muertas en tan sólo 20 días, durante el mes de julio y agosto de 1885. Es posible entonces que la representación tuviera algo que ver con una especie de remembranza a los difuntos, similar a un voto. La organización siempre corre a cargo de personas entendidas y respetadas por la comunidad en ese sentido. Ellos eligen a los actores, si bien es cierto que éstos, en especial los de mayor rango, como Jesús, María, Pedro, Anás, Caifás o Pilato, se mantienen con el paso de los años e incluso tienden a ser casi hereditarios. Todo el pueblo se implica en el montaje del escenario, la tramoya, el adecentamiento de la plaza o el vestuario. Por eso decimos que es teatro popular en su sentido más amplio. La tarde del Domingo de Ramos de Lanteira, cada cuatro o cinco años, es tarde de Pasión[39].

35 OLIVA y TORRES MONREAL, pp. 78-79.

36 BRACHETTI, p. 31.

37 *Ibid.*, pp. 22-23.

38 CARRO CELEDA, pp. 90-98.

39 *Ibid.* pp. 22-23.

VI.2. El Paso de Cajiz, en Málaga

En el pueblo de Cajiz, de Vélez-Málaga, se escenifica el denominado Paso de Cajiz. Una representación sacro-teatral de la Pasión de Cristo y otras escenas bíblicas, la primera de las cuales es el Sacrificio de Isaac.

Parece que la antigüedad de su texto se remonta a varios siglos atrás, según algunos rasgos del lenguaje y el convencimiento de los propios practicantes. Todo esto sin perjuicio de que inmediatamente después de la conquista del territorio por parte de los cristianos se pudieran haber establecido manifestaciones parateatrales o representaciones plenas de la Pasión con el fin de adoctrinar a los moriscos de la zona.

La representación es dirigida en la actualidad por Juan Mejías y su familia, y se lleva a cabo el Viernes y el Sábado Santo, con una repetición de la representación completa este segundo día. En el Paso intervienen unos 230 actores voluntarios (conocidos como «funcionantes»), así que todo el pueblo se implica en la representación de una manera u otra. La representación se desarrolla en un escenario natural de unos 10.000 metros cuadrados. El Paso se representa al aire libre y a plena luz del día. Al no haber interrupciones en la representación -ni división en actos como en el teatro convencional o signos de cambio de tiempo- parece ser que la historia se representa de forma continuada y sin interrupciones durante unas tres horas, y da vida a pasajes correspondientes al Antiguo y al Nuevo Testamento. El Paso de Cajiz, situado entre la tradición y la modernidad, es por tanto un interesante ejemplo de representación popular de la Pasión. Contiene tanto concesiones al gusto popular actual -por ejemplo la eliminación de máscaras-, como componentes más arcaicos: elementos textuales y contextuales de amplio alcance simbólico, que en este caso son la declamación en verso de prácticamente toda la obra y la inclusión de pregones o saetas narrativas —que primigeniamente se cantaban ante una concurrencia que participa del acto—[40].

40 *El Paso de Cajiz 2010* [C.D.]. Junta de El Paso de Cajiz. Málaga (Filmación digital de la representación de *El Paso*, dirigida por Juan Mejías).

VII. Comparación del drama islámico de la *Ta'ziya* con los dramas cristianos de la Pasión de Jesucristo

La representación de la *Ta'ziya* puede ser comparada, hasta cierto punto, con los Misterios cristianos. Arnold, el primero que compara la *Ta'ziya* con el drama medieval de la Pasión de Cristo, fue seguido por Chris Kutschera[41], que también compara la *Ta'ziya* con la Pasión medieval que se representa en las gradas de las catedrales. Tras presenciar una representación de la Pasión de Husayn en 1994 en la ciudad de Bazargán[42] escribió:

«Del mismo modo que los cristianos han representado a lo largo de los siglos hasta finales de la Edad Media espectáculos sobre la Pasión de Cristo en las gradas de las catedrales, los šī'íes iraníes representan, todavía hoy, la Pasión de Husayn, un espectáculo ritual dramático único en el mundo islámico. Una verdadera lección de historia en vivo, la '*Ta'ziya*' es, con todas las ceremonias que la rodean durante este mes de Muharram, una ocasión única para observar y analizar no sólo los resortes fundamentales de la psicología de los iraníes -y ante todo su aspiración al martirio-, sino también sus supersticiones más superficiales».

Los autores anónimos de *Ta'ziyas* han labrado sobre este tema durante siglos, escribiendo un gran número de piezas construidas cada una de ellas alrededor de un episodio particular, o sobre alguno de los miembros de la muy numerosa familia de los descendientes del Profeta y de su yerno 'Alī. De este modo podemos citar las *'Ta'ziyas'* del Martirio de Muslim, de los hijos de Muslim, de Hur, de 'AlīAkbar, de Qāsim y de Abū l- Fazel 'Abbās, que incluyen hechos que suceden desde el paso por el lugar de la masacre, el viaje a Damasco, hasta la reaparición del Mahdī, entre otros. Es semejante, haciendo una comparación con el mundo cristiano, a como si en la Edad Media los autores de la Pasión de Cristo hubieran escrito numerosas piezas episódicas sobre cada uno de los Apóstoles durante la Semana Santa titulados: la Traición de Judas, la Negación de Pedro, La Última Cena, la Crucifixión[43], etc.

Los dos dramas son el resultado de una conjunción de elementos antropológicos, históricos, religiosos, culturales y literarios. Tienen en común su participación en el ritual religioso, tratan sobre seres que son fundamentales para cada una de las religiones y culturas, además hay una serie de constantes comunes en las tradiciones cristiana e islámica. Las representaciones de la Pasión de Jesucristo y del Martirio del Imam Husaynse clasifican dentro de los dramas de Pasión, siendo las manifestaciones de este tipo las de más vigencia en la actualidad. Las dos se desarrollan a partir de rituales religiosos y tienen también en común que en ambos casos se representa siempre la historia de un héroe sagrado histórico, mítico y popular. Dicha historia, aunque no se halle sometida a la poética de la tragedia tal como se ha elaborado a partir de Grecia, posee un carácter trágico porque hace partícipes a sus destinatarios en las escenas de padecimiento y dolor. En cada una de las dos tradiciones, las representaciones suelen transcurrir siempre de la misma manera, aunque no es menos cierto que hay modulaciones diferentes según la comunidad que lo haga, su forma de vida, cultura y la organización que se responsabiliza de la actividad.

Poseen una dimensión religiosa, aunque se representan como teatro, pues tienen raíces religiosas y ese carácter religioso impone unas restricciones en el tratamiento de la historia y actitud del público que no es la del teatro usual. Este carácter religioso puede estar más o menos desdibujado, incluso perdido, pero está en su raíz y en variable medida en su efecto sobre el espectador.

En estas representaciones, actores y espectadores son introducidos en un movimiento de fe y de auténtica piedad. Es muy deseable que las representaciones sagradas de la Pasión del Señor no se alejen de este estilo de expresión sincera y gratuita de piedad, para convertirse en manifestaciones folclóricas que atraen tanto al espíritu religioso como al interés de los turistas.

El guion de las representaciones se inspira en libros históricos pero, al mismo tiempo, modulado por lo legendario y las verdades de la fe. La *Ta'ziya* depende en su creación de los libros históricos llamados *al-Maqtal*[44] que se clasifican dentro de la literatura histórica, aunque la *Ta'ziya* de Irán añade algunos mitos de su historia pasada para ilustrar sus profundas raíces en la cultura iraní. Por su parte, el guion de representación de la Pasión toma la mayoría de los hechos de los libros sagrados del Nuevo Testamento y Antiguo Testamento con otros componentes inventados posteriormente. En cualquier caso, tenga mayor o menor presencia el relato historiográfico, se trata de historias que el espectador conoce de antemano y donde falta el elemento de innovación y de suspense en su seguimiento.

Tanto en la *Ta'ziya* como en la Pasión, la disposición del texto es semejante y se compone de dos niveles: hay un narrador que rememora los acontecimientos situados en otra dimensión temporal (y de realidad) con la intención de transmitir su conocimiento y emotividad al espectador presente, al mismo tiempo que se emplean medios escénicos y la actuación de unos actores. La narración, y también la intervención de los personajes, suele ser cantada o recitada de forma especial. Los personajes más relevantes suelen cubrir su rostro con máscaras para que no profanar su sacralidad. Los actores, en las representaciones de la *Ta'ziya*, suelen ser hombres e interpretan ellos los personajes femeninos, y en cualquier caso son aficionados que cumplen así con las tradiciones de su comunidad. Tanto en atisbos de profesionalidad como en el papel de responsable de la representación, que está dejando de ser un mero maestro de ceremonias para ser un director escénico, se observa también la tensión entre la tradición y la innovación.

En cuanto a la dimensión sociológica de las representaciones, las semejanzas son también muy llamativas. El público se dirige hacia ellas porque se relaciona mental y emocionalmente con su colectividad, si bien ésta es una sociedad donde inciden estímulos y convenciones muy variados, aunque con diferencias

41 Periodista francés, investigador, escritor y especialista en el Medio Oriente y el kurdo.

42 Capital del distrito de Bazargán, situada en el condado de Maku, en la provincia iraní de Azerbaiyán Occidental.

43 KUTSCHERA, Chris. «IRÁN: Le Tazié, mille et une façons de rejouer la tragédie de Karbala». En *Middle East Magazine*. Número, 924, 1995. Recuperado de http://www.chris-kutschera.com/tazie.htm, consultado el 7 de julio de 2013.

44 El proceso de la redacción del relato de la tragedia de Karbala ocupa un lugar destacado en la historia del šī'ísmo. Se le denomina *al-Maqtal al-Husaynī* y engloba todos los libros escritos por diferentes autores a lo largo de los siglos y que tienen por tema la narración de la historia de la batalla de Karbala y la muerte de Husayn bin 'Alī.

según el tipo de sociedad, las vivencias de los espectadores en ningún caso es homogénea. Aunque el arte esté presente, estas manifestaciones fijadas en las fechas de festividades conmemorativas como la Semana Santa o el Muharram presentan un complejo carácter socio-comunitario.

Tanto en la tradición cristiana como en la ši'í, los fieles o creyentes reviven la conmemoración de la Semana Santa y el mes Muharram cada año debido a que las creencias y principios religiosos casi son comunes en cuanto a temas del sacrificio de los héroes religiosos populares y míticos y a la salvación de los creyentes.

En el cristianismo, el chivo sería el mismo Cristo de las cristologías cristianas: Jesús sería la víctima sacrificada para alcanzar la remisión de los pecados y la salvación eterna. Era necesario que alguien se sacrificara para compensar el pecado, y Cristo se ofreció o fue enviado por el Padre para pagar el precio y ser víctima indispensable. Después de su muerte, su sangre derramada es fuente de vida para todos los creyentes y toda la humanidad. Es la doctrina de la fecundidad de la destrucción, de la sangre, de la muerte aplicada a Cristo[45]. En definitiva, siendo Dios, se hace hombre, elige sufrir como hombre para entregar su vida por sus hijos, y con esa muerte y posterior resurrección, Cristo abre las puertas del Cielo. Los católicos celebran la Semana Santa para recordarla pasión, muerte y resurrección de Jesús.

Creen que el sacrificio de Cristo trae gozo, redención y bendición a la tierra, y sostienen que a través de la expiación de Jesús, por medio de su sacrificio en la Cruz del Calvario, entró la salvación para el ser humano, Jesús tenía un propósito muy claro en la Tierra, él conocía su misión. Para él no era ninguna tragedia y mucho menos dolor alguno porque sabía que su sacrificio representaba la salvación para la humanidad, por eso la Biblia dice «a lo suyo vino, pero más los suyos no lo recibieron». Y para eso él tenía que morir en la Cruz y resucitar al tercer día. Creen en la resurrección de Cristo, allí está la base de la fe cristiana

Respecto a los principios de los ši'íes mirado la muerte de Husayn como un acto redentor sagrado, el desempeño de las ceremonias de Muharram se creía que era una ayuda para la salvación, más tarde también creerían que la participación, tanto para actores como para espectadores, en los dramas de la *Ta'ziya* les haría ganar la intercesión de Hussein en el día del Juicio Final.

En la tradición de los ši'íes, Imam Husayn es un arquetipo para el comportamiento. Enseña a no aceptar la autoridad de un gobernante que no obedece la ley religiosa. Imam Husayn es el símbolo de la sumisión a la voluntad de Dios. Él se sacrifica junto a su familia para preservar la fe. Esta imagen, que se repite en la *Ta'ziya*, ha motivado a los ši'í esa preservar su religión y mostrar su lealtad a su Imam.

Los que murieron en la guerra se consideran los mártires de la batalla de Kerbala, porque murieron para preservar la religión de Dios como Imam Husayn. Para ellos no había duda de que los muertos revivirían en el Paraíso junto al Imam Husayn. Otra característica importante de Zeynab es su relación con los espíritus santos de la familia del Profeta que lo ayudaron. Esta imagen está arraigada entre los ši'í. Ellos creen en la presencia de los santos espíritus en el mundo físico y su participación en los asuntos de la gente. En general, todos los miembros de la familia del Profeta tienen un papel importante entre los ši'íes. Son sus líderes religiosos, sus maestros morales y sus guías espirituales. Ellos interceden a favor de los ši'í en el Más Allá. Por lo tanto, los ši'í son responsables de la preservación de su memoria[46].

45 http://teologianordeste.net/index.php/publicacoes/jose-comblin/68-el-sacrificio-en-la-teologia-cristiana
Publicado em *Sexta*, 28 Fevereiro 2014 14:31 | | | Acessos: 5279

46 CHELKOWSKI, p. 46.

BIBLIOGRAFÍA

ALI GABER, Intidhar. *La Pasión de Jesuscristo y el drama islamica* Ta´ziya. Granada: Dauro, 2015.

BADAWĪ, Muhammad Mustafà. *Al-drama al-'arabiyya al-mubakkira* (*Drama árabe temprano*). Londres: Cambridge, 1988.

BAHRĀM, Bayzā'i. *Namayesh dar Irán* (*Teatro en Irán*). Teherán: Kavian, 1965.

BRACHETTI, Ángela. *La pasión de Cristo: Representaciones religiosas en Andalucía, Paraguay, Perú y Filipinas*. Málaga: Servicio de Publicación de la Diputación de Málaga, (Cedma), 2007.

BRISSET MARTÍN, Demetrio E. «Visión antropológica de las sátiras de Loja. Análisis de las fiestas de Granada». En *Gazeta de Antropología*. Número 26 /1, 2010, p. 2.

BROOK, Peter. *A theatrical casebook*. Ed. David Williams. Londres: Methuen, 1988.

CALMARD, Jean. «*Ta´ziyé*». En *Diccionario del Islam: Religión y cultura*. Burgos: Editorial Monte Carmelo, 2006, pp.744-745.

CARRO CELADA, José Antonio. *Jesucristo en la Literatura Española e Hispanoamericana del siglo xx*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 2000.

CHECA OLMOS, Francisco. «Fiestas, tradiciones y costumbres». En *Las huellas de la historia*, Capítulo VIII. Granada: Comarketing Wadi S.L. Padaya, 2010, pp. 449-450.

CHELKOWSKI, Peter. *Taziyeh: Ritual and Drama in Iran*. NuevaYork: Universidad de Nueva York, 1979.

CHRISTOPHER, Innes. *El teatro sagrado, el ritual y la vanguardia*. Trad. Juan José Utrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

COMBLIN, José. *El sacrificio en la teología cristiana*. 2014. Recuperado http://teologianordeste.net/index.php

CURTIS, Vesta Sarkhosh. *El pasado legendario: mitos persas*, trad. Ana Pérez Humanes. Madrid: Akal Torrejón de Ardoz, 1996.

DAOOD, Monadhil. *Masra Al-Taazia fi Al-irak (Teatro de la Taziya en Irak)*. Damasco: Al-Mada, 2006.

FERNÁNDEZ RAMOS, Felipe *Pasión de nuestro Señor Jesucristo*. Salamanca: San Esteban, 2007.

GÓMEZ GARCÍA, Luz. *Islam e islamismo*. Madrid: Espasa Calpe, 2009.

GOYTISOLO, Juan. *De la ceca a la Meca*. Madrid: Alfaguara,1997.

GUZMÁN GUERRA, Antonio. *Introducción al teatro griego*. Madrid: Alianza, 2005.

HUSAYN, Kashefi. *RowzatulShuhada* (*El jardín de los mártires*). Teherán, 1977.

KASHEFI, Hussein. *RowzatulShuhada (El Jardín de los mártires)*. Teherán, 1977.

KIDWAI, Azra. *Islam, Historia e ideas*. Tikal ediciones, 1998.

KUTSCHERA, Chris. «Irán: Le Tazié, mille et une façons de rejouer la tragédie de Karbala». *Middle East Magazine*. Número 924, 1995.

LÁZARO CARRETER, Fernando. *Teatro medieval*. Madrid: Castalia, 19764

MALEKPOUR, Jamshid. *The Islamic Drama*. Londres: Frank Cass, 2004.

MANTRAN, Robert. «Selyúcidas».En *Diccionario del Islam Religion y cutura*. Burgos: Editorial Monte Carmelo, 2006, pp. 704-705.

MANN, Thomas. «*Versuch* Überdas *Theater*». Gesammelte Werke, vol.X, Fisher, 1908, p. 144.

MARTÍNEZ MONTÁVEZ, Pedro y otros. *Teatro árabe, teatros árabes*. Granada: Ayuntamiento de Motril, 1992.

MATTHEW, Arnold. *Essays in criticism*. Chicago: Universidad de Chicago, 1964, pp. 239-240.

MESKOOB, Shahrokh. *Sogh-Siavush* (*El luto de Siavush*). Teherán: Kharazmi, 1971.

MIRET, Magdalena y otros. *Diccionario de las religiones*. Tomo I y II. Madrid: Espasa Calpe,1998.

NEMATOLLAHI MAHANI, M. A. *The holy drama. Persian passion play in modern Iran*. Leiden: University Press,2013.

OLIVA, César y Francisco TORRES MONREAL. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 2010.

PAVIS, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1998

EL MISERERE DE AZAMOR

Joaquín Díaz

Los llamados por la Iglesia «Salmos Penitenciales» han sido objeto desde la Edad Media de traducciones, glosas, comentarios, paráfrasis y *contrafacta* que han venido enriqueciendo los repertorios poéticos y musicales durante los últimos quinientos años. Entre los siete salmos recomendados al creyente para recordar la frágil condición del espíritu humano, destaca por la abundancia de versiones el salmo 50 que, siguiendo la tradición cristiana, reproduce las palabras pronunciadas por el rey David ante Natán para arrepentirse del asesinato de Urías, según se nos dice en el Antiguo Testamento. El «Miserere», que es como se le conoce coloquialmente, era interpretado en la liturgia de la Semana Santa durante el oficio de Laudes del Jueves Santo. Sabemos que liturgia significa servicio público y que las ceremonias relacionadas con su práctica tuvieron siempre como fines fundamentales la alabanza de Dios y el perfeccionamiento del ser humano. El Papa San Celestino escribió : «La oración litúrgica es el índice de nuestras creencias» y la frase parece querer compendiar todas aquellas acciones en que la Iglesia, con sentido atrayente y convocatoria universal —es decir, de manera que todo el pueblo pudiese tomar parte—, educaba y difundía su propio Dogma para admiración y beneficio ético y estético de los cristianos.

La primera forma de liturgia que se establece al llegar el cristianismo a España tiene su origen en la llamada liturgia del templo de Jerusalén, es decir, se basa en aquellas fórmulas usadas por los judíos que pasaron al culto cristiano y que daban gran importancia a la palabra, o sea a las lecturas bíblicas y a la interpretación cantada de salmos. Más tarde, pero con cierta lentitud, se fue creando un repertorio que se llamó hispano, pues tuvo su implantación en Hispania y en aquella parte de la Galia en la que estuvieron asentados los visigodos. Éstos y los habitantes de la península, los llamados hispano-romanos, usaron un tipo de fórmulas y melodías en su liturgia que les caracterizaron frente a otros ritos de la época. Las influencias, pese a ser una liturgia local, no fueron escasas y llegaron de oriente y del África latina. De hecho ya San Agustín manifestaba en sus *Confesiones* el bienestar espiritual que la música podía producir a quien la creaba y a quien la escuchaba, al escribir: «Cuando oigo en vuestra iglesia aquellos tonos y cánticos animados de vuestras palabras, confieso que, si se cantan con suavidad, destreza y melodía, me atraen». Y continúa diciendo, como sorprendido de que la música bien interpretada consiguiera esos efectos:

«Juzgo que las palabras de la Sagrada Escritura excitan nuestras almas a la piedad y devoción más religiosa y fervorosamente si se cantan con aquella destreza y suavidad, que si se cantaran de otro modo, y que todos los afectos de nuestra alma tienen respectivamente sus correspondencias con el tono de la voz y canto, con cuya oculta especie de familiaridad se excitan y se despiertan».

En parecidos términos —es decir con el mínimo recelo hacia la expresión espiritual del canto si se hace adecuadamente— se manifiesta San Benito cuando, en

su famosa *Regla de los monjes y de los monasterios*, dice: «Recapacitemos en cómo hemos de comportarnos en presencia de Dios y de los ángeles y al cantar tengamos cuidado de que nuestro espíritu concuerde con nuestra voz». Es decir, San Benito alerta acerca de la posibilidad de que no siempre se produzca una sintonía entre el espíritu y la emisión de la palabra a través de la voz.

San Jerónimo, en su Comentario a la Epístola a los Efesios, desentraña la cuestión: «Debemos cantar y salmodiar y alabar a Dios más con nuestro corazón que con nuestra voz: este es el sentido de la frase «cantad en vuestros corazones al Señor». Que todos aquellos cuyo oficio es salmodiar en la iglesia lo sepan: se debe cantar a Dios no con la voz, sino con el corazón. No como los actores de teatro, que cuidan su garganta y su faringe con pociones suavizantes para hacer escuchar melodías y cantos de teatro en el templo, sino con temor, en la práctica y conocimiento de las Escrituras. Un hombre, sea cual fuere, si está provisto de buenas obras, es un buen cantor ante Dios. Que el servidor de Cristo cante para que las palabras que lee parezcan agradables, y no su propia voz».

San Isidoro también sabía distinguir entre los cantores del teatro, que actuaban, y los cantores de la liturgia, que «vivían» esa liturgia desde su interior, y en el mismo sentido se expresaron muchos padres de la Iglesia cuya misma cabeza visible estuvo en numerosas ocasiones muy cercana a la música. No podemos olvidar la labor de papas como Vitaliano, León II, León IX, León Ostiense y Victor III, dejando para el final pero no por menor importancia a Gregorio Magno quien a comienzos del siglo VII ordenó para las Iglesias una forma de canto sin acompañamiento instrumental, denominado canto llano, determinando que los cantores tuviesen una preparación adecuada para que su interpretación elevara el sentido religioso del canto y llegara de forma más pura al pueblo. Es decir, junto a la suavidad de la melodía que sugería el propio texto, la destreza de la interpretación que pedía San Agustín.

Sabemos que los primeros cristianos de la península ibérica recitaban salmos bíblicos según una versión latina determinada que se denominó «Vetus hispana» para contraponerla a la fórmula romana conocida como «Vetus itala». Los manuscritos españoles que se conservan contienen textos de San Jerónimo y de San Agustín que ofrecen algunas precisiones sobre la recitación de esos salmos. Por otro lado, parece que antes de la implantación del octoechos o sistema de ocho modos en la música litúrgica occidental, todavía el canto de los salmos se hacía con cierta libertad que, sin depender del todo de la influencia bizantina, daba mucha importancia a la memoria, a la tradición oral y a las formas antiguas supervivientes de los cambios que ya se habían iniciado y que tomarían cuerpo en el canto francorromano. Sin embargo, antes de que el canto gregoriano, es decir el impulsado por San Gregorio, llegara a implantarse en España, se usaron todas aquellas formas que acabo de mencionar, ligadas a los hispano romanos y posteriormente a los mozárabes que les diferenciaron de otros ritos como el galicano, el ambrosiano o el bizantino.

Don Randel escribía que, dejando aparte el canto gregoriano, el repertorio musical del antiguo rito hispánico es el que más datos nos proporciona para un estudio del canto litúrgico de la Europa medieval. Los códices y fragmentos actualmente conservados pertenecientes a este rito, que datan de los siglos IX al XI, contienen más de cinco mil melodías. Desgraciadamente todas, menos veintiuna, están escritas en notaciones que no se pueden transcribir en notación moderna. Sin embargo, su importancia para el historiador y el musicólogo es innegable. El repertorio hispánico nos ofrece la clave de muchos enigmas en torno a los demás ritos, a pesar del enigma fundamental que presenta en sí. A causa de su aislamiento geográfico-político durante la época de dominación musulmana entre el año 711 y finales del siglo XI, es el testigo más importante —en muchos sentidos el único testigo— de cómo pudiera haber sido el canto litúrgico occidental anterior a Carlomagno.

Desde muy pronto, comienzan a usarse códices, o sea libros compuestos por varios pergaminos doblados en forma de cuadernos, de los que se ayudaban los cantores para recordar —no sólo con la memoria— las melodías que debían interpretar. Aunque muchos de los primeros códices se traían de fuera de España, en la opinión de Higinio Anglés y otros musicólogos una de las primeras muestras que podría contener música escrita es el *Libellus Orationum*, probablemente manuscrito en Tarragona a fines del siglo VII. Otros autores piensan que, lo que le parecían neumas —o sea notas musicales— a Anglés, podían ser en realidad pruebas de la pluma, tan frecuentes en los márgenes de los códices medievales cada vez que el copista iniciaba un párrafo y el cálamo se resistía a escribir. En cualquier caso y siguiendo a Randel, lo que tenemos son muchos aspectos sobre la estética musical pero no las melodías, que quedan reducidas al número susodicho de veintiuna. Ya en el siglo XII, y abolida la liturgia mozárabe, comienzan a penetrar en España, fundamentalmente a través del País vasco, algunos escritos con notaciones musicales para el rito romano que se conocen como «escritura aquitana», por proceder de la Aquitania. Esas notaciones vienen a poner de relieve un problema importante: hasta ese momento la transmisión de los cantos litúrgicos se hacía oralmente y dependía tanto de la memoria del cantor como del gusto para interpretar del mismo. La música litúrgica no incluía la participación del pueblo salvo en algunos momentos en que contestaba brevemente a un texto del cantor. Por tanto, y desde entonces, lo popular y lo oral van a estar ausentes de la música litúrgica medieval salvo raras excepciones y se va a fijar por escrito lo esencial del canto y sus formas en detrimento de la libertad en la interpretación y de la participación colectiva. No pensemos, sin embargo, que había desaparecido por completo el «artista», si llamamos de tal manera al creador que era capaz de sentir emoción al usar su propia voz, así como de relacionar la palabra con el sentimiento. Tenemos el ejemplo, no español, de Hildegard von Bingen, la creadora del primer lenguaje artificial de la historia, llamado *Lingua ignota*. Hildegard no sólo enseñó a las monjas de su monasterio a valorar elementos esenciales en la vida y en el arte como el color y la luz, sino que también les enseñó a valorar el arte musical. Muchos no entendían la importancia de la música en los ritos litúrgicos, entre ellos algunos prelados de Mainz que prohibieron usar la música en el monasterio. La prohibición provocó una respuesta escrita de Hildegard en la que exponía la relación entre la música y los estados místicos, justificando la función especulativa o práctica de las artes. Hildegard, que fue una gran compositora, se refiere a la creación musical como a una cosa extraordinaria, y escribe: «también compuse cantos y melodías en alabanza a Dios, y los salmos sin enseñanza ninguna, y los cantaba sin haber estudiado nunca los pneumas ni el canto». Hildegard enseñó a cantar y a interpretar la música a muchas mujeres y monjas de su época para acompañar el lento transcurrir de la vida del claustro.

Tras la adopción de la liturgia romana por los carolingios y la fijación por escrito del repertorio en forma de notación musical llegará una larga época del gregoriano que se mantendrá hasta nuestros días con un repertorio más o menos estable en las diversas regiones de la cristiandad. Ese proceso se inicia en el concilio de Burgos de 1081 y va a modificar la forma de rezar y de cantar orando. De hecho todavía están sin resolver algunos enigmas sobre cómo se efectuó el cambio de la liturgia mozárabe a la romana teniendo en cuenta la lentitud con la que suelen desarrollarse estas reformas y la escasa voluntad de cambio de las comunidades peninsulares. Sólo a través de la invasión cluniacense y la llegada de monjes que se incorporan a la vida de los monasterios españoles trayendo la nueva liturgia puede explicarse el paulatino pero inexorable avance del ritual centralista romano. Todo esto con matices, ya que en un par de antifonarios de los archivos capitulares de Toledo, pueden rastrearse orígenes franceses, de Cluny, transmitiendo a su manera aquella liturgia universal que la Iglesia pretendía imponer. Por tanto, cuando Fray José Sigüenza escribe que «quisieron nuestros padres y pusieron buen cuidado en ello, que el canto de nuestro coro estuviese lleno de mucha compostura, gravedad y modestia pretendiendo se hiciese más con el corazón que con la boca usando el canto que había en España, el de mejor sonido, cual era el que se usaba en la iglesia de Toledo, a quien siempre han imitado en cuanto han podido» , en esa reflexión se puede descubrir que habla no sólo de un repertorio recogido y custodiado en un manuscrito toledano desde los siglos XIII a XV, sino de una forma de presentar, cuidar y transmitir ese repertorio, que seguirían practicando algunas órdenes, como los jerónimos, hasta que fuese «litúrgicamente» posible. Hasta la reforma del canto gregoriano de los siglos XIX y XX, la tradición oral estuvo pues viva de manera muy diversa en las diferentes etapas por las que fue atravesando hasta ahora. En cualquier caso, en la Edad Media se inicia un proceso, aceptado plenamente hoy día, que confería a lo escrito la categoría de ley dándolo una credibilidad que ya no iba a tener la comunicación verbal.

La Semana Santa es un maravilloso conjunto de rituales, de signos externos, que son patrimonio de todos y, hoy más que nunca, un tesoro añadido que debemos esforzarnos en conservar. Pero además es un mundo sonoro con un característico poder ambientador; ese mundo, que ha sido creado sobre una inteligente alternancia de sonidos y silencios, nos envuelve —querámoslo o no— y condiciona nuestro estado de ánimo. En el silencio —interior y exterior— hablan las imágenes y nos comunican una doctrina antigua, a medias aprendida y a medias figurada, que con voz magistral nos manifiesta un extraordinario Misterio. En el sonido intervienen juntos *ethos*, el carácter, y *etnos*, el pueblo, creando una música o unas resonancias que provocan en el oyente una determinada disposición.

La trompeta ronca o la caja destemplada, de las que tanto se habla en los libros de cofradías desde el siglo XVII, sobrecogían invitando a la meditación y a la piedad. No por casualidad los instrumentos musicales cumplían un papel importante durante los días en que la Iglesia había decidido honrar la memoria de un acontecimiento tan extraordinario. Así, las campanas enmudecían, según indica ya en el siglo XI el *Ordo Romanus*, desde la hora nona del Jueves Santo hasta las tres de la tarde del Sábado Santo, cuando el sacerdote pronunciaba el «*Gloria in excelsis Deo*»; una razón mística asistía esta antiquísima costumbre, razón que explicó Guillermo Durando a comienzos del siglo XIV alegando que así como las campanas representaban a los predicadores evangélicos y durante estos tres días los Apóstoles estuvieron escondidos y callados habiendo abandonado a Cristo que tuvo que dar él solo el testimonio de la Verdad desde el leño de la cruz con voz apagada, así sólo debían hablar los maderos. Estos maderos que sonaban de Gloria a Gloria servían para dar aviso del comienzo de los Oficios, para acompañar el Viático o tocar el Angelus y, fundamentalmente, para las Tinieblas. Me refiero a esos instrumentos de madera que crepitaban al chocar una tabla con otra (como en el caso de las tablillas), al golpear el leño con un mazo o aldaba (como en el caso de las matracas) o haciendo sonar unas lengüetas accionadas por una rueda dentada (como sucedía en las carracas). De este modo y con esos elementos, la Iglesia nos convocaba con una madera por haber muerto Cristo sobre ella y ser su símbolo. Y justamente por simbolizarle a Él, por ser su alegoría, la Iglesia permitía que estuviese en manos de todos y se hiciese vibrar por todos en los momentos de más dolor y angustia.

Durante el Oficio de Tinieblas de los tres últimos días de la Semana Santa se cantaban, ya caída la tarde, los salmos acostumbrados en las principales iglesias y templos. Delante del altar y al lado de la Epístola se colocaba el Tenebrario, candelabro triangular con quince velas, siete a derecha y siete a izquierda flanqueando a una de mayor tamaño denominada la vela María. Según se iban desgranando salmos y lecciones se iban apagando las luces por riguroso orden: La primera, la más baja del lado del Evangelio; la segunda, la inferior del lado de la Epístola; la tercera, la situada inmediatamente a la primera; la cuarta, la contigua a la segunda...y así, sucesiva y alternativamente, se iban extinguiendo todas las velas del candelero menos la vela María, continuando con los seis blandones amarillos que estaban sobre el altar y con todas las demás lámparas y luces de la iglesia. Cuando el acólito, arrodillado en las gradas del altar mayor y con la vela María entre sus manos, iba a esconderla detrás del altar en el mismo lado de la Epístola fuera del alcance de la mirada del pueblo, la oscuridad se acentuaba en la Catedral o en el templo. Expectantes, todos los fieles presentes aguardaban de rodillas a que el sacerdote entonase el «*Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem*». Después, escuchaban el sosegado cántico del Miserere: «Darás gozo y alegría a mis oídos y mis huesos humillados saltarán de contento». Y finalmente, al escuchar el texto añadido al salmo «Señor, conózcante justo en tus palabras y venzas cuando juzgaren de ti. Fue llevado el Señor como oveja a la víctima y no abrió su boca», el mundo parecía venirse abajo como se vino con la muerte de Cristo. Cientos de carracas, matracas y tablillas quebraban el aire reposado y silencioso de los templos para protestar por el tránsito del Salvador, para estremecerse como se estremeció el universo entero.

El canto del Miserere, por tanto, tenía una significación especial tanto desde el punto de vista de la liturgia —o sea del servicio público— como desde el punto de vista emocional, íntimo, de cada cristiano, ya que tocaba la fibra sensible y abordaba de forma emotiva y directa el tema del arrepentimiento y de la culpa. Son famosas las traducciones y glosas de Fray Luis de León, Francisco de Borja, Jorge de Montemayor, Lope de Vega, Cristóbal del Hoyo y, en particular —ya que es el tema central de esta ponencia—, la paráfrasis en décimas escrita por Manuel Azamor y Ramírez que aún se sigue cantando en muchos pueblos de España como tema popular, atribuyéndoselo en muchos casos al célebre predicador Fray Diego José de Cádiz, capuchino que recorrió el país a fines del siglo XVIII convenciendo con su verbo apasionado a miles de personas en sus famosas misiones. Tan buena acogida tuvo esa traducción («Ten mi Dios, mi bien, mi amor, misericordia de mí...») que hay más de 30 ediciones impresas en España y América desde la primera que apareció entre 1770 y 1780, unos años antes de que Manuel Azamor fuese propuesto para obispo de Buenos Aires por el rey Carlos III, cargo en el que fue confirmado por el Papa Pío VI. La mayor parte de esas ediciones recogen sólo el texto en castellano de las 20 glosas en décimas al texto latino del salmo. Me parece contradictorio y paradójico que el Miserere en décimas compuesto por Azamor —un obispo culto, poeta ilustrado, y con una gran biblioteca de casi mil títulos que legó a la ciudad de Buenos Aires— se haya atribuido desde comienzos del siglo XIX al enérgico Fray Diego, antiregalista convencido y autor de soflamas verbales contra el poder real, ése que, bajo capa de modernidad y progreso, trataba de introducir en España ideas reformistas. Probablemente no es casualidad que, tras la muerte del capuchino, considerado como santo en vida y a quien sus biógrafos achacan hechos considerados como milagrosos, algún seguidor fervoroso se aprovechara de la popularidad de la traducción para incluirla en la bibliografía abundante de Fray Diego ya que el texto, espiritual e inofensivo, sólo era expresión de una religiosidad sin tacha y mostraba, a través de 20 preciosas décimas, el fino sentimiento y el sincero fervor de un prelado al que las circunstancias políticas y terrenales alejaron de su propio país. Pero no me parece que una traducción tan delicada y sensible como ésta tenga que ver con el espíritu ardoroso y combativo que exhibió siempre Fray Diego. Bastaría con leer el texto *El soldado católico en guerra de religión* para darse cuenta de qué poco necesitaba el capuchino de Cádiz para tomar las armas y usarlas. Aunque murió joven, con tan solo 58 años, tuvo tiempo de escribir mucho, predicar más e incluso descansar entre misión y misión en el convento de Cabra a donde se retiraba para reponerse cuando la salud se lo pedía. Reconozco que un estudio profundo sobre la personalidad de Fray Diego nos llevaría a contemplar aspectos de su comportamiento que hoy entrarían dentro de los denominados trastornos narcisistas: toda su obsesión en las cartas que envía a su confesor —al que llama padre y abuelo— es hacer reiterado reconocimiento de su humildad, tanto que llega a incurrir en un exceso de preocupación por sí mismo. Independientemente de esa actitud, el capuchino fue un propagador de la veneración a la cruz y probablemente también un admirador oculto de la ternura y delicadeza —de la verdadera humildad— con que había sido escrito el Miserere de que hablamos. Describiendo a su confesor una de sus misiones, comenta:

> Esta fue una función devotísima y muy solemne; es de suponer que en todo el pueblo no había una sola Cruz por las calles, plazas ni campos; esto me movió a disponer, con acuerdo del Sr. Gobernador, muy amigo mío y hombre piadosísimo, sensato, anciano, y ejemplar, el colocar la Santa Cruz en los sitios públicos. Para esto, congregados los pueblos la mañana del día 27, revestido yo con alba y capa pluvial, y acompañados de dos señores Vicarios, uno el de la misma Carolina, y otro el de Arjona llevando cada uno su cruz de madera, labrada, como de a vara, y yo otra de a dos varas y tercia de largo y de cuatro dedos de grueso, abrazado con ella, salimos de la Iglesia con repique de campanas, y fuimos en forma de procesión cantando el Rosario y nosotros tres rezando el Miserere y fuimos a un alto, como medio cuarto de legua de la población, puse mi cruz clavada en tierra, hice la bendición solemne, como la trae el Ritual Romano, y con ella las otras que traían los acompañados y otros sacerdotes, se hizo la adoración y nos volvimos al pueblo, en cuyas plazas y sitios más principales pusimos otras seis, con mucha devoción y consuelo de todos, llorando muchos de gozo y ternura. Yo estaba con una alegría y lleno interior bastantemente notable; volvimos a la Iglesia y se concluyó con el *Te Deum*, y a las doce subí al balcón y les hice una muy devota plática de los misterios de la Santa Cruz, de la devoción y veneración que debíamos tenerle, y de su mística inteligencia para nuestra enseñanza. Encargué se pusiesen en todos los pueblos nuevos, y además que en cada uno se pusiese la Vía-sacra, y así lo prometieron los Padres Curas y el Sr. Gobernador, etc. Dios sea glorificado por todo.

Además de misiones como esta que acabo de recordar, centradas en la devoción a la cruz, o de ceremonias como el desenclavo, determinadas costumbres, como la de rezar en la Corona un septenario (más dos avemarías) se basaban también en piadosas creencias como la de que la Virgen vivió 72 años antes de abandonar este mundo para ser trasladada al cielo. Hay mucha discusión acerca de este punto, aunque el sabio alemán Euger, que publicó el texto árabe del *Tránsito de la Bienaventurada Virgen María* en 1854 tras descubrirlo en una biblioteca de Bonn, no dudaba en afirmar que la Virgen tenía 48 años en la época de la Pasión. Otros autores como Evodio, citado por Nicéforo, calculaban que tendría 57 años cuando se produjo su tránsito. San Hipólito de Tebas, decía que 59. San Epifanio sube a los 70 y Melitón, obispo de Sardis, sostiene que la Asunción tuvo lugar 21 años después de morir Cristo. La tradición franciscana aceptó los 72 basándose en relatos apócrifos como el citado y tradiciones antiguas como *La Vie de trois Maries*, del clérigo francés Jean Vennet, del siglo XIII, época en la que, por cierto, vive San Francisco de Asís.

Sin duda es entonces cuando se produce una renovación en el interés por llevar a cabo representaciones sobre la Pasión de Cristo. El hecho de que existan textos como el de Montecasino (casi un siglo anterior, pues es de mediados del XII) y restos de tropos más antiguos ya dialogados, refleja una tendencia a convertir los episodios evangélicos que narran la muerte de Jesús en drama litúrgico, representado generalmente dentro del templo. Así, el tropo llamado *Visitatio Sepulchri* se manifiesta como la primera escenificación conocida en España de tales pasajes. Que esa costumbre era ya popular en la Edad Media, se evidencia en el comentario que hace el rey sabio Alfonso X, en la primera partida, título sexto, ley trigésimo quinta, cuando dice que los clérigos no deben hacer dentro de las iglesias juegos de escarnio; y continúa: «Pero representaciones hay que pueden hacer los clérigos, como el Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo, y también su Resurrección, que demuestra cómo fue crucificado y resucitó al tercer día».

Esta tradición dramática se ve reforzada por autores posteriores, como Lucas Fernández, Lope de Vega y tantos otros, que elevan la costumbre a la categoría de obra de arte literaria. Todos ellos contribuyen en gran manera a lo largo de siglos con la representación de sus obras, a desarrollar facultades como la memoria o la inteligencia, y a mantener viva la fe sobre todo en el medio rural, siendo por ello elementos de verdadera civilización, como todo aquello que enseña a pensar y contribuye a ennoblecer los sentimientos. A ello dedicaron sus esfuerzos también, aunque muchas veces se excedieran en el uso de recursos dramáticos para la consecución de nobles fines, todos aquellos misioneros que predicaron durante cientos de años en el medio rural español, echando mano de misereres y cantos de perdón para cumplir mejor su cometido.

Espero que Dios y Fray Diego José tengan misericordia de mí por arrebatar a un beato algo que parecía suyo, pero ya estoy prácticamente seguro de que alguien —sin duda con devoción por Fray Diego— copió la versión parafraseada que hizo Azamor sobre el salmo 50 y se la atribuyó al capuchino, haciendo bueno el famoso dicho de «ser más papista que el Papa». También cabe la posibilidad de que el propio Fray Diego conociera, en sus viajes por Andalucía, alguna de las ediciones que aparecieron solamente con las siglas o sin la mención de autoría de Azamor y se apropiara él mismo de la traducción sin demasiados remilgos. O bien que conociera que era del obispo, pero al saberlo lejos, en América, no tuviera problemas de conciencia para incluirlo entre sus oraciones habituales y después de su fallecimiento se mezclara con su repertorio como una creación personal más. La atribución del texto a Fray Diego se inicia en 1818 (Madrid, Miguel de Burgos), siguiendo dos fórmulas, la que se titula «El Miserere en verso castellano...» y la que comienza «El Miserere parafraseado en décimas castellanas...», coincidiendo ambas en el subtítulo que anuncia que se publica según «el espíritu del real profeta David». La primera fórmula la siguen las ediciones de 1818 mencionada, de 1842 (Madrid, Aguado), 1844 (Madrid, Miguel de Burgos, segunda edición), 1850 (Úbeda), 1864 (México), 1867 (Lyon, Scheuring) y 1876 (San Luis Potosí). La fórmula segunda —o sea la que comienza «El miserere parafraseado»—, aparece en las ediciones de 1831 (Zaragoza), 1834 (Madrid), 1856, 1858 y 1859 (Madrid, La Esperanza), 1874 (Barcelona), 1882 (Santander) y 1889 (Málaga, Ambrosio Rubio).

Don Manuel Azamor, que tituló su texto «El salmo Miserere puesto en devotas décimas y dedicado a Jesuchristo crucificado» tiene al menos 10 ediciones conocidas del mismo en las que aparece como autor. La más antigua, que está impresa en Antequera tal vez en la década de los 80 del siglo XVIII, incluye un prologuito en el que, bajo las mismas siglas de autoría D.M.A.R (Don Manuel Azamor Ramírez) muestra una jaculatoria a una imagen de Cristo crucificado (xilografía de la cruz con unas torres y una calavera al pie), jaculatoria que se corresponde con un verso del salmo 115 «*O Domine, ego servus tuus, et filius ancillae tuae*». La posible fecha de impresión de esta primera edición conocida nos hace pensar en que acaso salió dicho Miserere de las prensas de Agustín Doblas, de quien sabemos que compró un establecimiento tipográfico en Antequera que había pertenecido a los hermanos López Hidalgo. La escritura de venta de esa imprenta está fechada en 1767 y en ella se reconoce que los tipos «estaban algo viejos y gastados», lo que parece coincidir con algunas de las características del librito: palabras como «bien» o «mengua» aparecen con la clásica vírgula sobre la «e» que sobreentiende la «n» —aspecto ya desusado en la época de que hablamos— y algunos acentos graves que se muestran en el texto habían comenzado a caer en desuso también a partir de la publicación de la Ortografía de la Academia de 1741. La marca de agua es una filigrana en la que aparece la cabeza de un caballo, que bien podría ser la utilizada por el fabricante valenciano de papel Barbarosa que trabajó con molino propio a partir de 1784. Si consideramos esa posibilidad, en ese arco de menos de 20 años se podría fechar la edición.

Otra opción, por la que parece se inclina el anterior propietario del librito quien anota a lápiz en la contraportada la sugerencia, es que saliera de la imprenta de Antonio de Gálvez y Padilla.

Tras esta impresión están las consabidas ediciones de Buenos Aires (1797, un año después de la muerte del obispo) y otras como las de Sevilla (Joseph Hidalgo, 1805, y Anastasio López, 1819), o la publicada en México en 1804 (León de Guanajuato, por Mariano Joseph de Zúñiga) y 1895 (Imprenta del Sagrado Corazón de Jesús). Finalmente algunas ediciones, como la de Santiago de 1829, no mencionan ningún autor aunque sin duda confirman la gran popularidad que tuvo el texto. En esta que acabo de mencionar, el Miserere aparece en la segunda parte como uno de los medios más eficaces para excitar el dolor en el cristiano, recomendando su lectura durante la misa. La traducción del obispo Azamor se presenta allí como un ideal acto de contrición al que siguen posteriormente los siete salmos penitenciales, probablemente en versos del propio autor Ramón García Montes, quien vuelve a repetir el salmo 50 en su personal transcripción, mucho más culta e imperfecta que la de Azamor, para quien he tratado de reivindicar en esta ponencia la autoría del popular texto.

BIBLIOGRAFÍA

CALASANZ DE LLEVANERAS, José. *Vida documentada del Beato Fray Diego José de Cádiz, misionero apostólico capuchino*. Roma: Tipografía de Miguel Lovesio, 1894.

LLORDÉN, P. Andrés. *La imprenta en Málaga. Ensayo para una Tipobibliografía malagueña*. Málaga: Caja de Ahorros Provincial, CSIC, 1973. 2 tomos.

GAYOSO CARREIRA, Gonzalo. *Historia del papel en España*. Lugo: Diputación provincial, 2006. 3 tomos.

SIGÜENZA, Fray José de. *Historia de la Orden de San Jerónimo. Publicada con un elogio de_*. Madrid: Bailly Bailliere, 1907.

El salmo miserere puesto en devotas décimas y dedicado a Jesuchristo crucificado

I

Ten mi Dios, mi bien, mi amor
misericordia de mí,
ya me ves postrado aquí,
con penitente dolor:
ponga fin a tu rigor
una constante concordia,
acábese la discordia,
que causó el yerro común,
y perdóname *según*,
tu grande misericordia.

II

Y según la multitud
de tus dulces y adorables
misericordias amables,
sácame de esclavitud.
Ya me ofrezco a la virtud,
y protesto a tu bondad,
que con letras de verdad,
caracteres de mi fe,
yo tu amor escribiré:
borra tú mi iniquidad.

III

Lávame más, buen Señor,
de mi iniquidad, porque
aun lavado, yo no sé
qué me asalta de temor.
Fuentes de mi Salvador,
que habéis al mundo regado,
a mi corazón manchado,
lavad en vuestras corrientes,
y tú dueño de estas fuentes
límpiame de mi pecado.

IV

Porque yo en mi desvarío
conozco mi iniquidad
conozco que mi maldad
atropelló a mi albedrio:
que fue doble el yerro mío.
Miré, vi, quise, caí
fui sangriento, te ofendí
no puedo ocultarlo ya.
Conozco que *siempre está*
mi pecado contra mí.

V

Contra ti solo pequé,
a ti sólo te ofendí,
hice delante de ti,
el mal con que te agravié:
lo confieso para que,
o bien me castigares,
o bien si me perdonares,
te justifiques Señor,
en tus palabras de amor,
y venzas cuando juzgares.

VI

Ya ves que en iniquidades
fui concebido, Señor,
¿qué quieres de un pecador
que se concibió en maldades?
Merezca ya tus piedades
quien en culpa se formó;
si esta hechura se quebró:
templa tus ojos airados,
pues en males *y en pecados*
mi madre me concibió.

VII

Ya ves, ¡oh Dios de mis cultos,
pues amaste la verdad,
con cuánta sinceridad
te confieso mis insultos.
Tú *los inciertos y ocultos*
arcanos que has reservado,
allá en el seno sagrado,
de tu alta *sabiduría*,
ciertos, claros como el día
me los has manifestado.

VIII

Me rociarás ¡oh bondad!,
con hisopo de tu sangre,
hasta que en fin se desangre,
la vena de mi maldad.
Me limpiaré, y tu piedad,
si sobre mí se conmueve,
y el sacro rocío llueve,
me lavarás y seré
puro, limpio quedaré,
y *blanco más que la nieve*.

IX

A mi oído le darás
un gran gozo *y alegría*,
cuando oiga anunciar el día,
en que me perdonarás.
Mis entrañas llenarás
de placer, escucharán
tu voz y te cantarán
himnos a ti consagrados,
y mis huesos humillados
de contento saltarán.

X

Aparta tu rostro ya
de mis pecados y mira,
que tu dulce vida expira
por mí, que por mí se da.
Tu sangre pidiendo está,
el perdón de mis maldades,
y para que a tus piedades,
veloz mi espíritu corra,
destruye, consume *y borra*
todas mis iniquidades.

XI

Un corazón limpio cría,
¡*oh Dios! en mi* pecho impuro,
rompe este corazón duro,
derrite esta nieve fría.
¡Ah! engañosa pasión mía,
cuán blandamente me dañas!
Tú Señor, que a nadie engañas,
dame un casto y dulce afecto,
y un noble *espíritu recto*
renueva tú en mis entrañas.

XII

No me arrojes enojado
de tu presencia, Señor
que esta hechura, tu dolor
y tu sangre te ha costado.
Perdí a Dios, dejé a mi amado,
y pues que yo te perdí,
deja que se anegue aquí,
mi culpa en un mar de llanto,
mas *a tu Espíritu Santo,*
no lo retires de mí.

XIII

Vuélveme ya la alegría
de tu salud que he perdido,
y volverá a su sentido,
y placer, el alma mía.
Venga ya el alegre día,
que ponga fin a mi mal,
y con la gracia final,
confírmame en tu afición
con un noble corazón,
y espíritu principal.

XIV

Yo mismo, *yo enseñaré*
a los malos tus caminos;
de sus torpes desatinos,
Señor los apartaré:
yo con tu luz guiaré
los tristes hijos de Adán,
ya que tan ciegos están
en los locos desvaríos
de su error, *y los impíos*
a ti se convertirán.

XV

Líbrame de sangre ajena,
¡oh Dios, Dios de mi salud!,
yerros de mi juventud
me han labrado esta cadena.
Cautivo el corazón pena,
gime, llora, y llorará,
y el mundo todo sabrá
que el mar de mis culpas mengua
con lágrimas, *y mi lengua*
tu justicia cantará.

XVI

Señor abrirás mis labios,
publicaré tus grandezas,
y te volveré en finezas,
cuanto te quité en agravios:
si para tus desagravios
das aliento a mi esperanza,
te entregaré sin tardanza,
este corazón de roca,
y agradecida *mi boca,*
anunciará tu alabanza.

XVII

Porque si hubieras querido,
sacrificio ensangrentado,
cierto que *lo hubiera dado,*
para aplacarte ofendido.
Pero estoy bien advertido
que al corazón miras más,
y pues lágrimas me das,
lloro mis días infaustos,
buen Dios, que *en los holocaustos,*
tú no te deleitarás.

XVIII

Sacrificio es para Dios,
un espíritu rendido.
atribulado, afligido,
partido de pena en dos.
Confiado llego a Vos,
resuelto a no pecar más,
que *un corazón* que verás
ya contrito y humillado,
arrepentido enmendado
mi Dios, no despreciarás.

XIX

Benignamente, Señor,
con vuestra dulce piedad,
y tu buena voluntad,
trata a la amada *Sión.*
Benigno tu corazón,
acabe de hacer también
que no tarde más mi bien,
que se enjuguen ya mis llantos,
que se edifiquen los santos
muros de Jerusalén.

XX

Entonces aceptarás
de justicia el sacrificio,
las oblaciones propicio,
y los holocaustos más.
Entonces recogerás
de montes, valles y cerros
víctimas que por sus yerros
penitentes gemirán;
entonces, Señor, pondrán,
sobre tu altar los becerros.

Algunas ediciones:

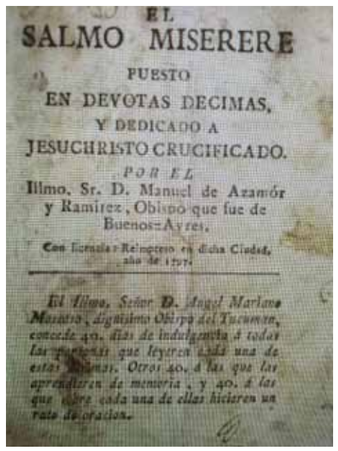
1784 (¿) D.M.A.R.

El salmo miserere puesto en devotas décimas y dedicado a Jesuchristo crucificado
Antequera

EL SALMO
MISERERE
PUESTO EN DEVOTAS
DECIMAS
Y DEDICADO A
JESUCHRISTO CRUCIFICADO.
POR
D. M. A. R.
Con licencia: Impreso en Antequera.

1797 Manuel de Azamor y Ramírez

El salmo miserere puesto en devotas décimas y dedicado a Jesuchristo crucificado
Buenos Aires


EL
SALMO MISERERE
PUESTO
EN DEVOTAS DECIMAS,
Y DEDICADO A
JESUCHRISTO CRUCIFICADO.
POR EL
Illmo. Sr. D. Manuel de Azamór
y Ramirez, Obispo que fue de
Buenos-Ayres.
Con licencia: Reimpreso en dicha Ciudad,
año de 1797.
El Illmo. Señor D. Angel Mariano
Moscoso, Digníssimo Obispo del Tucumen,
concede 40. dias de indulgencia á todos
los fieles que leyeren cada una de
estas Octavas. Otros 40. á los que las
aprendieren de memoria, y 40. á los
que oyere cada una de ellas hicieren un
rato de oracion.

1805 Manuel de Azamor y Ramírez

El salmo miserere puesto en devotas décimas y dedicado a Jesuchristo crucificado
Sevilla, Imprenta de Don Joseph Hidalgo

1816 Juan Chacón

Nuevo exercicio cotidiano del cristiano que contiene quanto debe practicar desde que despierta hasta acostarse.
Madrid, Francisco Martínez Dávila

1818 Fray Diego José de Cádiz

El miserere traducido en verso castellano por el Rvmo. P. Diego José de Cádiz según el espíritu del real profeta David, a expensas de la señora Doña Manuela Gámiz de Vasallo
Madrid, Miguel de Burgos

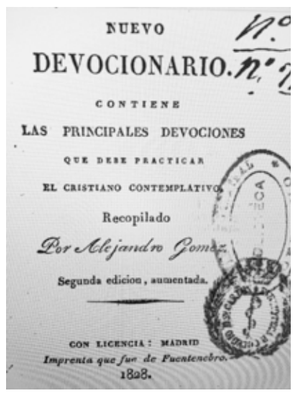
1819 Manuel de Azamor y Ramírez

El salmo miserere puesto en devotas décimas y dedicado a Jesucristo crucificado
Sevilla, Imprenta de Don Bartolomé Manuel Caro

EL SALMO
MISERERE
PUESTO
EN DEVOTAS DECIMAS
Y DEDICADO
Á JESUCRISTO CRUCIFICADO.
POR
EL ILUSTRISIMO Sr.
D. Manuel de Azamor y
Ramirez, Obispo que fue
de Buenos-Ayres.
SEVILLA
Imprenta de D. Bartolomé Manuel Caro,
donde se hallará. Año de 1819.

1828 Alejandro Gómez

Nuevo devocionario. Contiene las principales devociones que debe practicar el cristiano contemplativo. Recopilado por...
Madrid, Imprenta que fue de Fuentenebro


NUEVO
DEVOCIONARIO.
CONTIENE
LAS PRINCIPALES DEVOCIONES
QUE DEBE PRACTICAR
EL CRISTIANO CONTEMPLATIVO.
Recopilado
Por Alejandro Gomez
Segunda edicion, aumentada.
CON LICENCIA: MADRID
Imprenta que fue de Fuentenebro.
1828.

1829 Ramón García Montes

El hijo incrédulo arrepentido y convertido por su mismo padre
Santiago, imprenta de Don Ramón Temes y Gil

EL HIJO INCRÉDULO
ARREPENTIDO Y CONVERTIDO
POR SU MISMO PADRE.
CONTIENE LOS DOCUMENTOS, ORACIONES Y MEDIOS DE ESPIAR SUS PECADOS É INCREDULIDAD: ESPLICACION DE LA MISA, MODO DE OIRLA, ORACIONES PARA ANTES Y DESPUES DE LA CONFESION Y SAGRADA COMUNION; LOS SALMOS PENITENCIALES Y OTROS MAS VERSIFICADOS EN CASTELLANO, Y MAS QUE RESULTA.
POR
D. Ramon Garcia Montes,
Abogado de la Real Audiencia de Cataluña, y empleado por S. M. en la Real Hacienda militar.
TOMO SEGUNDO.
CON LICENCIA EN SANTIAGO:
En la Imprenta de D. Ramon Temes y Gil.
Año de 1829.

1831 Fr. Diego José de Cádiz

El miserere parafraseado en décimas castellanas por el venerable capuchino y MRP---misionero apostólico
Zaragoza, Imprenta de Antonio Molina

EL MISERERE,
PARAFRASEADO
EN DÉCIMAS CASTELLANAS
POR
el venerable capuchino y M R P.
Fr. diego josé de Cádiz, Misionero apostólico,
SEGUN EL ESPÍRITU
del real Profeta David
ZARAGOZA: 1831.
Imprenta de Antonio Molina

1838 Manuel de Azamor y Rodríguez (sic)

El Salmo Miserere
Mexico Imprenta de Abadiano y Valdés

1839 Santiago Romero

Cithara sagrada de aspiraciones devotas para rezar el santo rosario, recordar la Pasión del Salvador, visitar el jubileo, meditar la misa y hacer una buena confesión y comunión.
Cádiz, Imprenta de Ñiel, hijo

DE
ASPIRACIONES DEVOTAS
PARA REZAR EL SANTO ROSARIO,
recordar la Pasion del Salvador, visitar el Jubileo, meditar la Misa, y hacer una buena confesion y comunion.
Ademas contiene el Trisagio, y un Ramillete de la Sma. Trinidad; Actos de fé, esperanza y caridad; Semana Sagrada; Trino de alabanzas á la Sma. Virgen; El Miserere en latin y castellano, con otras devociones piadosas, unas originales y otras recopiladas.
Por D. Santiago Romero
Presbítero exclaustrado Dominico, y Catedrático en Sagrada Teología del Colegio mayor de Sto. Tomas de Sevilla.
AÑO DE 1839.
CADIZ: IMPRENTA DE ÑIEL, HIJO.

MÚSICA, SONIDOS Y RUIDOS DE LO SAGRADO: EL PAISAJE SONORO DE LA SEMANA SANTA EN CALABRIA (ITALIA)*

Antonello Ricci

Sapienza Università di Roma

*Traducción del italiano de Luisa Vietri

Indias italianas

Indias de por acá es la expresión con la que se define Calabria en los relatos de viaje de los jesuitas que, entre finales de 1500 y 1600, recorren Italia meridional como misioneros[1]. En la experiencia jesuítica de la Contrarreforma recurre a menudo la expresión «India italiana» para definir sintéticamente la situación de atraso cultural y social presente en el Sur italiano. Ellos se valen muy frecuentemente de la comparación entre pueblos meridionales y pueblos extraeuropeos, en particular del Nuevo Mundo, para calificar las condiciones de extrema pobreza material y los aspectos culturales caracterizados por una fuerte distancia de las categorías de pensamiento religioso católico. Ernesto de Martino, introduciendo el volumen *La terra del rimorso*, refiere lo escrito en algunos documentos de la época, principalmente cartas, en las que están presentes muy a menudo aserciones de tal punto de vista. En una de esas, escrita por el padre Michele Navarro el 24 enero de 1575, aparece la expresión *Indias de por acá*. El jesuita, restituyendo sus impresiones sobre Calabria y Sicilia, así concluye:

> Doy por cierto que cualquiera dará buena prueba de sí en estas nuestras Indias de aquí (Indias de por acá), será apto también para aquellas de otro lado del Oceano; así como quien econtrará dificultades en viajar y en sufrir en aquellas, no experimentará seguramente en las otras mucha facilidad[2].

Es relevante remarcar tal asociación entre diversidad cultural cercana y diversidad cultural lejana. Asociación que es perpetuada y llega hacia tiempos recientes dando lugar a una actitud de acentuada remoción y de oscurecimiento de los pueblos del Sur italiano y de Calabria en particular, cuya cultura está caracterizada, en parte aún hoy en día, por un entrelazamiento entre arcaico y moderno que queda de alguna manera inexplorado y misterioso[3]. Los rasgos de sincretismo, no solamente religioso, entre pasado y presente, son probablemente los aspectos que en particular modo han impresionado al jesuita del siglo XVII, y no solamente a él; siguen siendo, en parte todavía en la actualidad, unos los rasgos peculiares de la fisonomía social de esta región. Considero que es importante remontar a las palabras y a la actitud del religioso del siglo XVII para interpretar de forma correcta los rastros dejados por la obra de evangelización y de fuerte orientación cultural que aún hoy en día se encuentran en los aparatos festivos de la Semana Santa en Calabria y en Italia

1 RICCI, «I suoni delle *Indias*…».

2 DE MARTINO, p. 23

3 Sobre tal cuestión, véase FAETA, *Nelle Indie di quaggiù*. Más ampliamente sobre prejuicio antimeridional y anticalabrés, véase TETI, *Maledetto Sud*.

meridional[4]. El aspecto sonoro y musical no es exento de tal obra de evangelización de orígen contrarreformista[5], continuada en los siglos siguientes, y que en muchas áreas de Calabria se da por obra de franciscanos y capuchinos, cuya presencia es todavía vigente en el territorio[6]. Una perspectiva «orientalista» —según la notoria definición de Said[7]— retomando una clave de lectura propuesta por Francesco Faeta[8] acerca de los estudios antropológicos sobre el Sur italiano, tiene uno de sus antecedentes de larga duración en la cultura de la Controrreforma y en la representación iconográfica que ésta individualiza como forma de puesta en escena del mundo popular y como modalidad de adoctrinamiento del mismo mundo popular[9]. Se produciría un paradigma estereotipo cuyos rasgos principales serían una economía pobre de tipo agropecuario atrasado, una organización social fundada estrictamente sobre base familiar y una forma de pensamiento mágico[10].

La componente sonora es parte de lo que el especialista de música italiana del siglo XVII Gino Stefani[11] define como uno de los aspectos constitutivos de la fiesta barroca, a saber la «solemnidad». Muchas de las componentes sonoras que todavía hoy se encuentran en las procesiones de la Semana Santa, como el uso de trompas, cuernos y tambores, remonta a tal noción estético-social. Recurriendo a una frase del mismo Stefani[12]: «La solemnidad es, de alguna manera, la fiesta vista en su vértice sociopolítico». El investigador recalca todavía la necesidad de la presencia de la entera secuencia acústica «ruido-sonido-música» entre los elementos indispensables para la construcción del hábitat festivo barroco, así como las características organológicas de algunos instrumentos musicales, cuales cuernos y trompas, revisten un papel importante en orientar la psicología cognitiva de la fiesta: «pero no puras señales, mas sin embargo signos icónicos o motivados, pues suscitan emociones conformes al significado»[13].

Ruido y silencio, sacro y profano

Desde hace más de treinta años me dedico al estudio de los aspectos sonoros populares de Calabria, con particular atención a los contextos festivos religiosos (romerías, fiestas patronales, Semana Santa). Especialmente, estudié el ciclo ritual de la Semana Santa[14] durante una larga investigación de campo (1986-2016) sobre la cultura de los sonidos en un pueblo de Calabria, Mesoraca[15], y, entre 1996 y 2007, como componente del equipo de investigación del «Progetto finalizzato Beni culturali del CNR» en la unidad operativa de la Universidad de los estudios de Messina coordinada por Francesco Faeta[16].

El ciclo ritual de la Semana Santa en Calabria abarca uno de los periodos del año más densamente connotado por múltiples expresividades sonoras, a menudo aparentemente lejanas de lo que, según el sentido común, es comprendido dentro del mundo de los sonidos y de la música. Desde el punto de vista acústico la Semana Santa puede ser considerada un verdadero ecosistema sonoro, connotado por una peculiar morfología de los sonidos, estructurados en base a un código acústico igualmente peculiar, y que recurre a un igualmente muy bien preciso horizonte social[17]. La idea de la Semana Santa como específico ecosistema sonoro hace referencia a una multiplicidad de planos y de esquemas teórico-metodológicos: desde la perspectiva «acustemológica» de Steven Feld[18] a la ecológico-cultural de Tim Ingold[19], sólo por dar dos ejemplos. En tal ámbito la noción de ecosistema se refiere al complejo conjunto de relaciones que vincula los grupos humanos al medio ambiente en que viven: los elementos de la naturaleza, como las técnicas, la dimensión social, los aspectos simbólicos y rituales, las modalidades expresivas y perceptivas de la cultura[20].

Quisiera introducir algunas referencias básicas para una lectura de la Semana Santa como sistema sonoro culturalmente connotado. Una primera referencia es relativa a la noción de paisaje sonoro que, según la notoria formulación de Murray Schafer[21], es «cualquier campo de estudio acústico. Paisaje sonoro puede ser una composición musical, un programa de radio, un ambiente acústico […] Un paisaje sonoro está hecho por eventos *oídos*, no por objetos *vistos*»[22]. En tal sentido los eventos ceremoniales que se desarrollan durante la Semana Santa dan lugar a peculiares paisajes sonoros sagrados, que son parte del más importante ciclo litúrgico del año entero. Schafer remarca la centralidad de los eventos festivos religiosos en la definición del paisaje sonoro preindustrial:

> ocasión de gran ruido era representada por las fiestas religiosas. Entonces carracas, castañuelas, tambores y reliquias sagradas eran llevadas en procesión y sacudidas vigorosamente: el sonido que derivaba sin duda constituía, para un hombre cualquiera, el más grande evento acústico de su vida[23].

El oído adquiere el carácter de sentido de lo sagrado, vehículo de contacto con la divinidad: los fenómenos sonoros y ruidosos se convierten en otras tantas representaciones de la divinidad misma o mediaciones con ella. Una serie de reflexiones de Lévi-Strauss presentes en el segundo tomo de *Mythologiques*[24] están precisamente referidas al contexto ceremonial de la Semana Santa: siguiendo el hilo de las narraciones míticas alrededor de la oposición de las parejas ruido/sacro y silencio/profano, el autor abandona el contexto mítico-ritual sudamericano para aquello europeo. En la cultura popular de Europa identifica un denso horizonte comparativo en el sistema ceremonial de la Semana Santa, de manera particular en el uso de los «instrumentos de las tinieblas» y en el fragor ritual del Oficio de las «tinieblas» como representación acústica de una unión excesiva, peligrosa, entre cielo y tierra, recurriendo a la intersección entre un código acústico, un código estacional, un código alimentario[25]: como es notorio, los ritos de la Semana Santa están vinculados al plenilunio de primavera[26].

El aparato litúrgico de las fiestas de la Semana Santa, sobre todo por lo que se refiere a muchas conductas populares, desciende del planteamiento de la Contrarreforma mediada por la presencia laica de las cofradías. La representación de la sangre, el aparato barroco de muchas procesiones, las prácticas acústicas, etc., han sido parte de una estrategia de puesta en escena teatral, por parte del clero, con la finalidad

4 FAETA, *Il santo e l'aquilone…*, pp. 37-40.

5 NANNI, *La musica dei semplici…*

6 En el área calabresa del Marquesado de Crotone, que aquí considero, están presentes tres santuarios dedicados a la Pasión de Cristo gestionados por frailes franciscanos, los tres vinculados al territorio gracias a un sistema de conexiones rituales y litúrgicas que los transforman en un verdadero conjunto cultual: en Mesoraca el del Ecce Homo, en Cutro el del Crucifijo, en Petilia Policastro el de la Santa Espina. Véase RICCI, «Sogni, racconti, itinerari religiosi…».

7 SAID, *Orientalismo.*

8 FAETA, *Il santo e l'aquilone…* y *Questioni italiane…*

9 Un autor de referencia es PROSPERI, *America e Apocalisse…*

10 Véase: SCHNEIDER, *Italy's «Southern Question»…*; MINICUCI, «Antropologi e Mezzogiorno»; FAETA, *Questione italiane…*, pp. 108-150; RICCI, *I suoni e lo sguardo…*; MINICUCI, «Non solo stereotipi». Véase también el número monográfico titulado *Mezzogiorno in idea*, de la revista *Meridiana*, 47-48, 2003.

11 STEFANI, *Musica barocca.*

12 STEFANI, p. 13.

13 STEFANI, p. 33.

14 La Semana Santa en Calabria es uno de los núcleos temáticos de mayor interés antropológico y ha dado lugar a una bibliografía muy extensa y articulada, que no es posible sintetizar aquí. Además de las referencias distribuidas a lo largo del texto, véase: LOMBARDI SATRIANI, Luigi M., *Il silenzio…* y *De sanguine*; LOMBARDI SATRIANI y MELIGRANA, *Il ponte di san Giacomo…*; FAETA, «Territorio, angoscia, rito…». Un registro completo de la bibliografía, filmografía, discografía y de las cintas magnetofónicas sobre la Semana Santa calabresa hasta 2007 está presente en FAETA y RICCI, *Le forme della festa…*, pp. 379-389.

15 RICCI, *Il paese dei suoni…*

16 FAETA y RICCI, *Le forme della festa…*

17 RICCI, *Il paese dei suoni…* y *Il secondo senso…*

18 FELD, «Un'acustemologia della foresta pluviale» y «Acustomologia».

19 INGOLD, *Ecologia della cultura.*

20 Véase, por ejemplo, RAPPAPORT, *Ecology…*

21 SCHAFER, *Il paesaggio sonoro.*

22 SCHAFER, p. 19.

23 SCHAFER, p. 78.

24 LÉVI-STRAUSS, *Dal miele alle ceneri.*

25 El etnólogo francés retoma la definición de «instrumentos de las tinieblas» del *Manuel del Folklore français contemporain* de Arnold VAN GENNEP (Paris, 1946-1958).

26 ALONSO PONGA, *Plenilunio de Primavera…*

de adoctrinar más eficazmente la población. Hoy, pero sería mejor decir desde hace unas décadas, tras las modificaciones litúrgicas introducidas por la Iglesia, asistimos a una tendencia hacia la simplificación de los aparatos, la adquisición de estilos de puesta en escena derivados de la comunicación televisiva, el abandono de actitudes ostentosas, la tendencia a la imposición del silencio como actitud devocional. En el *Direttorio su pietà popolare e liturgia*, a propósito de las celebraciones del Viernes Santo está escrito:

Entre las manifestaciones de piedad popular del Viernes Santo, además del *Via Crucis*, destaca la procesión del «Cristo muerto». Ésta reproduce, en los módulos propios de la piedad popular, el pequeño cortejo de amigos y discípulos que, tras haber depuesto de la Cruz el cuerpo de Jesús, lo lleva hacia el lugar en donde estaba la «tumba excavada en la roca, en que nadie había sido aún inhumado».

La procesión del «Cristo muerto» se desarrolla generalmente en un clima de austeridad, de silencio y de rezado y con la participación de numerosos feligreses, que perciben no pocos significados del misterio de la sepultura de Jesús[27].

Sonido y silencio, por lo tanto, hoy parecen constituir los dos polos opuestos de otras tantas ideologías de representación de lo sagrado: una propiamente litúrgica, orientada según las indicaciones de la Iglesia hacia representaciones religiosas, cuyo paisaje sonoro se limita a la recitación de oraciones o a la ejecución de cantos con la guía de un oficiante oficial, que, muy a menudo, se vale de sistemas de amplificación que permiten transmitir la voz a distancia, impidiendo de hecho otras formas de expresividad vocal «espontánea»; otra propiamente popular, orientada, según los esquemas de una sensibilidad acústica «tradicional», hacia la puesta en escena de una representación de la devoción religiosa, cuyo paisaje sonoro es frecuentemente constituido por un denso fragor ritual, suma de cantos, músicas, ritmos, ruidos crepitantes y tintineantes, estallidos, disparos y gritos[28].

Una tercera postura podemos colocarla dentro de la perspectiva de los procesos de patrimonialización: las formas y actitudes de la expresividad cultural del mundo popular constituyen siempre más los elementos de un patrimonio de bienes culturales que hay que someter a salvaguardia y valorización, pero también que hay que experimentar en forma de atracción turística. Las acciones emprendidas por la Unesco para la valorización de los patrimonios culturales inmateriales han concretado formas de actividades promocionales de las culturas locales, sobre todo en función de la participación a las candidaturas para la lista representativa, en base a la *Convención para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial* de Unesco de 2003.

Sometidas a tales estímulos las expresiones sonoras y cantadas adquieren valor, sobre todo en virtud de su presunta o real unicidad y peculiaridad: al contrario de la tendencia a la normalización de las expresiones culturales, así como quisiera el clero, la comunidad local tiende a subrayar algunos caracteres de alteridad asumiendo, a veces, una postura anticuaria, en el sentido de certificar la antigüedad, por ejemplo, de una forma cantada. La atribución de autenticidad a un repertorio de cantos es habitualmente construida sobre la base de un trabajo previo de investigación de un antropólogo o de un etnomusicólogo: grabaciones, publicaciones discográficas o bien otras formas de producción y documentación científica atestiguarían el carácter de «pieza única» de un canto, de un repertorio musical. Se trata de ordinario de grupos de base locales, como asociaciones culturales y organizaciones de turismo, que se convierten en parte activa, pero a veces son los mismos sacerdotes locales los que se vuelven promotores de una perspectiva patrimonialista. Lejos de valorizar las verdaderas formas de expresividad popular, normalmente los procesos de patrimonialización cristalizan solamente algunos aspectos de la cultura tradicional, excluyendo los más ásperos e inquietantes rasgos de alteridad, para conferirles la característica de un tranquilizador objeto de anticuaria sobre el que construir formas de afiliación y dinámicas de identidad. Según tal perspectiva sonido y ruido pueden, entonces, volverse ellos también en elementos de una dialéctica política del patrimonio.

La Semana Santa y la dispersión de sonidos

En algunas ocasiones rituales la producción formalizada de fenómenos acústicos durante la Semana Santa asume las connotaciones de una verdadera «dispersión ritual de sonidos»: una serie de acciones cuyo fin es realizar una densa atmósfera acústica dentro la cual colocar la ejecución del rito. De esto son ejemplos la procesión del *Signure mùertu* de Mesoraca (KR), al anochecer del Viernes Santo; las procesiones de las *congré* de Rossano (CS), la mañana del Viernes Santo, al amanecer; la *Chiamata della Madonna* de Cassano Ionio (CS), la tarde del Jueves Santo; el *Tummulieri* de Sellia (CZ), la noche del Domingo de Pascua. Aunque en el ámbito de diferentes cronologías rituales, desenvolviéndose cada una en días o momentos diferentes del mismo día, entre ellas parece mantenerse una comunidad de intentos sonoros.

Mesoraca (KR) 1984. Fotografía: A. Ricci

Las componentes de las «fonosferas» de los eventos rituales ahora mencionados son las voces, los instrumentos de las tinieblas, algunos instrumentos musicales como tambores y cuernos.

La componente vocal presenta un estilo fuertemente enfatizado, una emisión gritada al límite de las posibilidades de las cuerdas vocales, por lo que muy a menudo la voz se quiebra. En tal contexto de performance el elemento semántico del texto verbal tiende a ofuscarse y a perder valor para adquirir prevalente sentido sonoro. En las ejecuciones femeninas de Cassano Ionio se asiste a un marcado sometimiento de las palabras a la música. En un pasado reciente —en Mesoraca, por ejemplo, hasta la década de los 80 del siglo pasado— en algunos casos estos repertorios y sus relativos papeles procesionales eran destinados exclusivamente al ámbito masculino (Foto 1): el canto del Estandarte de Mesoraca daba lugar, con la emisión de voz enfática y paroxística y con el abundante uso de vino, a una parte considerable de aquel aspecto caótico y demoniaco atribuido por los investigadores a estas representaciones[29], evocando el código estacional individuado por Lévi-Strauss que se ha mencionado. Tal pauta se ha ido perdiendo, tanto por un fallido recambio generacional, como por una siempre más vivaz presencia femenina. El estilo vocal es mantenido, pero las mencionadas actitudes masculinas son, al contrario, recordadas con reprobación.

La segunda componente acústica es relativa a carrancones, carracas, matracas: los instrumentos de las tinieblas, las *tocche tocche* según la denominación dialectal más difundida, objetos de varia dimensión y tipología, todos aunados por ser principalmente de madera. Subrayar el tipo de material no carece de

27 Congregazione…, pp. 122-123.

28 En el área siciliana de estricta contigüidad cultural con Calabria, particular atención a tales aspectos sonoros se puede encontrar en las investigaciones de Sergio BONANZINGA, *Forme sonore…* y *I suoni delle feste*.

29 BUTTITTA, Antonino, pp. 266-276.

significado siendo lo que confiere la tímbrica al instrumento, a saber la calidad sonora: un elemento que deja translucir una precisa atribución simbólica al uso de tales objetos sonoros[30]. Su timbre reviste un papel importante dentro de la dinámica acústica del paisaje sonoro de la Semana Santa, por la recurrente contraposición, tanto litúrgica como popular, manifestada con la interdicción del sonido alto, resonante, ordenador y tranquilizador de las campanas y la sustitución con aquello bajo, leñoso, oscuro, inquietante e inorgánico de los instrumentos de las tinieblas. Esto es, madera *vs* metal. Cabe recordar que el mismo Oficio de Tinieblas, que ya no se practica, es un evento acústico, percibido exclusivamente por vía auditiva porqué se realiza en la obscuridad, y está constituido por el fragor practicado por los feligreses por medio de la percusión de los bancos de las iglesias, también de madera. Según la interpretación litúrgica se trata, como es notorio, de la representación simbólica y teatralizada de la obscuridad y de los ruidos telúricos y meteóricos sobrevenidos después de la muerte de Cristo en la cruz. También el estruendo crepitante de los carrancones es interpretado según una mera función de señalamiento, conectada con la interdicción del sonido de las campanas. Tales explicaciones parecen reductoras de un fenómeno históricamente de largo periodo y ampliamente difundido dentro del territorio europeo. Mario Alinei, por ejemplo, siguiendo las huellas de los instrumentos de las tinieblas en el arte prehistórico, sostiene que la explicación de la presencia de estos instrumentos durante las procesiones de la Semana Santa habría que buscarla en la matriz de la concepción de «muerte y resurrección del dios», típica de las religiones contemporáneas del Cristianismo y, tras el triunfo del Cristianismo, en el deseo de la Iglesia de eliminar el aspecto orgiástico y popular, característico de nuestro instrumento absorbiéndolo en su propio rito[31].

La recurrencia del mismo material (en prevalencia madera), la repetición de una misma modalidad de producción del sonido (percusión y raspado), un común abanico de funciones (de exorcismo, de señalamiento, de evocación), el vínculo simbólico que algunos de estos entretienen con la figura de Cristo (en Mesoraca, por ejemplo, el gran carrancón de la confradía tiene 12 percutores como el número de los apóstoles), todos estos elementos hacen surgir la presencia de una especie de organología mítica de los instrumentos de las tinieblas. La selección sexual y por clase de edad de los tocadores, exclusivamente niños, parece ser un claro indicador del complejo y profundo horizonte cultural en el que se coloca el uso de estos objetos (Foto 2).

Estos constituyen el elemento central de la «fonosfera» de las fiestas del Jueves y Viernes Santo: por decirlo con Schafer[32] su retumbar, crepitar, repiquetear, constituye «la huella sonora» de la representación de la pasión y muerte de Jesúcristo.

En Rossano y en Mesoraca, carrancones, matracas con percutores de madera, matracas con percutores de metal, carracas adquieren un rol particularmente relevante en la «fonosfera» de las respectivas fiestas: una verdadera competición sonora. En el primer pueblo, por ejemplo, la calidad y potencia del sonido de estos objetos es enfatizada y multiplicada aprovechando de las peculiaridades acústicas de los lugares recorridos por las procesiones matutinas de la *congré*: son tocados con gran estrépito en un túnel de carretera o bien en el pórtico de un convento.

Está ampliamente difundida la idea de que el sonido de las *tocche tocche* es el emblema sonoro del ciclo ritual de la pasión de Cristo, quizás mucho más que el alegre repiqueteo de las glorias pascuales. El tétrico crepitar de tales instrumentos se pone en relación con las fiestas de la Semana Santa. Una consideración que parecería obvia, por el repetirse casi estereotipo de los mismos instrumentos en la organización litúrgica de las procesiones; todavía, la afirmación de la presencia de las *tocche tocche* deja casi siempre traslucir la atribución de un valor afectivo a estos instrumentos, más que acentuar su acostumbrada presencia.

El tercer elemento acústico está constituido por tambores y cuernos de varia morfología, ambos repetidamente presentes en las procesiones de la Semana Santa[33]. Ambos elementos son interpretables como «sonidos señal», por decirlo una vez más con Schafer[34], esto es, sonidos que avisan sobre algo que está pasando. Ejemplo de eso son los ritos de Cassano Ionio y

30 TUCCI, «Gli strumenti delle tenebre…».

31 ALINEI, p. 25.

32 SCHAFER, p. 22.

33 LÉVI-STRAUSS, pp. 440 y siguientes, incluye estos tipos de objetos entre los instrumentos de las tinieblas.

34 SCHAFER, p. 22.

Arriba Mesoraca (KR) 1984. Abajo Rossano (CS) 2004. Fotografías: A. Ricci

de Mesoraca: en el primero, durante el Jueves Santo, tambores y cuernos señalan, en el interior del espacio cerrado de la catedral, la llamada de la Virgen; en el segundo, el pequeño cuerno, *a trummicedda*, orienta y marca el andamiento de la procesión del Viernes Santo en el espacio abierto de las calles pueblerinas (Foto 3).

En Sellia, tambores y bombos, junto con instrumentos de estrépito como cuernos y trompetas de estadio, petardos y armas de fuego cargadas de salva acompañan la atronante procesión del *Tummulieri*, la noche del Domingo de Pascua. En este caso se trata de una suma de fuentes de fuerte impacto sonoro, a las que se añaden las voces gritadas de los grupos de canto, para dar lugar a una densa «fonosfera» que modela, con intento liberatorio, el último evento ritual de la Semana Santa.

Con relación al uso de los tambores, cabe recordar la práctica de afinar y tocar los instrumentos en base a la ocasión: para los eventos luctuosos y para las ceremonias de la pasión de Cristo se aflojan las pieles para lograr un sonido «desafinado» y a la sonata se le llama *a morto* o bien *a luttu*; para los eventos risueños se tensan las pieles con el fin de lograr un sonido «afinado» y a la sonata se le llama *a gloria*. Tal distinción sobrentiende una particular atención acústica y la atribución de una cualidad simbólica al sonido.

La Semana Santa cantada

La voz, frecuentemente multiplicada por medio de las ejecuciones de grupos polivocales, es el elemento acústico de mayor presencia en las ocasiones rituales de la Semana Santa en Calabria. Haciendo referencia a un pasado no muy lejano, a veces los protagonistas de estas fiestas recurren a la expresión «Semana Santa cantada»: con tal definición se refieren tanto a un amplio repertorio que comprende cantos para ser ejecutados en cada uno de los días de la semana, como a una canción específica que, en forma de recapitulación, cuenta todos los eventos de la Semana Santa siguiendo la escansión ritual de la pasión y muerte de Jesús. Muchas veces el canto es titulado «Reloj de la Pasión»[35].

Es frecuente la ejecución de rosarios cantados en las iglesias y en las capillas de barrio. Se trata de momentos muy importantes de la socialidad femenina: los rosarios son algunos de los aspectos relevantes de un comportamiento ritual con claras connotaciones sociales y el aspecto acústico es rico en significado. La cantilena monótona, debida a la continua repetición de las mismas oraciones, favorece un abandono de la conciencia individual: la abundante producción de armónicos de las voces debida a la natural reverberación de las iglesias confunde el significado de las palabras. En estos casos la voz que canta adquiere las connotaciones de verdadero vehículo de comunicación entre terrenal y divino y, al mismo tiempo, es un importante elemento de fruición auditiva pública del oficio religioso prescrito por la liturgia.

Lenguajes iniciáticos, a veces de oscura e incierta comprensión como el latín, constituyen muchas veces el contenedor semántico privilegiado para garantizar al ritual la necesaria solemnidad. Las expresividades cantadas de la Semana Santa recurren frecuentemente al latín de manera especial en los repertorios ejecutados por las cofradías. El Miserere, alternado con el Stabat Mater, ejecutado en Settingiano y en otros pueblos es un ejemplo de representación mistérica del horizonte religioso. Igual función tiene también *U comunicatu*, uno de los momentos del complejo sistema ritual de la Semana Santa de Caulonia[36]: el Miércoles una escuadra de cofrades recorre el pueblo recordando a toda la comunidad un antiguo *memento mori*.

La carne, la sangre y el sonido

En las ceremonias de Nocera Terinese (CZ) (Ferlaino, 1990) aparece enseguida evidente un contexto sonoro poco ruidoso: dentro de la procesión se usa mantener un silencio compungido, roto periódicamente por la música solemne de la banda que entona la *Jone*, una marcha fúnebre procedente de la obra homónima de Errico Petrella (Palermo 1813, Genova 1877), compositor de obras de teatro, y también por los cantos grupales de las mujeres. El aproximarse de la escuadra de un *vattiente* —el penitente que golpea su cuerpo hasta sangrar— es acogido con el runrún de los que invitan a dejar espacio delante de la estatua de la Virgen para permitir la flagelación. El recorrido ritual de los *vattienti* se realiza manteniendo una mesurada postura silenciosa, sin embargo obligada de parte del *vattiente* mismo y de su acompañador, el *acciomu*, como varias

35 LOMBARDI SATRIANI, Raffaele, pp. 119-127 [nn. 2938-2941].

36 FAETA, «Territorio, angoscia, rito…»; BUTTITTA Ignazio E., «La chiocciola della penitenza…».

Arriba Cassano Ionio (CS) 1993. Abajo Mesoraca (KR) 1993. Fotografías: A. Ricci

veces ha descrito Francesco Faeta[37]. Siguiendo la escuadra de un «battente», lo que se percibe con el oído se limita al leve pisoteo de los pies desnudos de los penitentes, al más pesado de los pies calzados de los acompañadores, al jadeante respiro a la carrera que es mantenido durante todo el itinerario penitencial. Los elementos sonoros de mayor relieve son, por lo tanto, los ruidos de la flagelación, tanto durante la preparación al rito como durante el recorrido ceremonial. Se trata de ruidos producidos con la percusión de partes del cuerpo: las manos que abofetan los muslos, o los instrumentos de la flagelación, la «rosa» y el «cardo», sobre las piernas para hacer afluir la sangre y hacerla correr a lo largo de los miembros. Se puede decir que son los sonidos del cuerpo, de la carne y de la sangre, los elementos centrales de la representación ritual en Nocera Terinese. A las huellas sanguíneas de las manos dejadas en las puertas y en los marcos de las casas, hacen eco las «huellas sonoras» de las flagelaciones, verdaderos elementos constitutivos de la memoria de la fiesta. Al lado de la fruición representativa del momento visivo de la flagelación, se pone al lado otro tanto intenso aspecto de ostentación sonora con sus vigorosas percusiones en las piernas. A veces parece haber una búsqueda acústica, tanto en la producción de un sonido chasqueante, signo de vigorosos golpes, como, sobre todo, en el curso rítmico de las flagelaciones (Foto 4).

En el silencioso fluir del tiempo procesional de Nocera Terinese, destacan, evidentes y «engorrosos», los clic de los numerosos aparatos fotográficos presentes. Tictac de obturadores verdaderos o falsos en base al instrumental analógico o digital, zumbidos de equipos video, crujidos de motores para el acarreo del carrete, etc., se mezclan y se alternarn a las sonoras flagelaciones, dando lugar a una irreal «fonosfera» percusiva.

Diferente colocación tienen las sonoridades flagelantes en Cassano Ionio y en Settingiano, donde son parte de un conjunto sonoro denso y compacto, tieso y paroxístico en base a los diversos momentos del rito. En Cassano Ionio, por ejemplo, el sonido agudo y crujiente de los numerosos flagelos golpeados en los hombros de los encapuchados parece suspendido en el aire más arriba de una sombría atmósfera sonora baja y crepitante, como si fuera la línea melódica aguda de un canto polivocal a dos voces paralelas. Al contrario de las de Nocera, connotadas, también desde el punto de vista sonoro, por ser fuertes emblemas de identidad individual, las flagelaciones de Cassano Ionio, anónimas y colectivas, «escondidas» por debajo de las capuchas blancas de los penitentes, adquieren los rasgos de un rito social. Su carácter comunitario emerge, además de la anónima presencia del copioso grupo de encapuchados intencionalmente no reconocibles a nivel individual, también por el único, indistinto, agudísimo velo sonoro que el tintinear de los flagelos echa encima de la sombría espera del anuncio de la muerte de Cristo, durante el rito del Jueves Santo de la llamada de la Virgen.

Todavía diferente la situación en Settingiano, en donde los golpes que los dos flagelantes se infligen en los hombros parecen componentes sonoras de una partitura más compleja, cuyos elementos dialogan a veces en armonía, a veces en conflicto entre sí. Prueba de ello es la dirección que guía toda la presentación: por un lado el aspecto litúrgico (la procesión con el via crucis) es coordinado por el personal eclesiástico, por otro, aquello considerado hoy fuera de la liturgia oficial, más «laico» (la flagelación final), es coordinado por la cofradía laical. El significado de los sonidos parece reenviar, por lo tanto, a las complejas estrategias de mediación social que las ceremonias penitenciales escenifican.

Una comunidad acústica

En conclusión, los ritos cuaresmales y de la pasión de Cristo registrados en Calabria permiten individuar formas y comportamientos sonoros que —aunque con las diferentes conjugaciones a las que sólo hice referencia— tienen su razón de ser en el reconocimiento social y en la compartición comunitaria del mismo código de escucha. El conjunto de todas las tipologías sonoras recapituladas en este escrito parece constituir el rasgo distintivo de una «comunidad acústica» cuya identidad y cuyo sentido de pertenencia son construidos, manifestados y reconocidos en el contexto ritual de las sagradas «fonosfere» de la Semana Santa.

37 FAETA, «La rappresentazione del sangue…» y «I maestri del sangue…».

Nocera Terinese (CZ) 1991. Fotografía: A. Ricci

BIBLIOGRAFÍA

ALINEI, Mario. «Per una nuova interpretazione della 'paletta' nell'arte preistorica della Valcamonica». En *Quaderni di semantica*, 11. 1, 1990, pp. 3-45.

ALONSO PONGA, José Luis. *Plenilunio de Primavera. La Semana Santa de Valladolid, Medina de Rioseco y Nocera Terinese*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2011.

BONANZINGA, Sergio. *Forme sonore e spazio simbolico*. Palermo: Archivio delle tradizioni popolari siciliane 31-32, 1992.

BONANZINGA, Sergio. *I suoni delle feste*. Compact disc, Nota-Folkstudio, CD 2.24, 1996.

BUTTITTA, Antonino. *Dei segni e dei miti. Introduzione all'antropologia simbolica*. Palermo: Sellerio, 1996.

BUTTITTA, Ignazio E. «La chiocciola della penitenza. La Settimana Santa a Caulonia». En *Le forme della festa. La Settimana Santa in Calabria: studi e materiali*. Eds. Francesco Faeta y Antonello Ricci. Roma: Squilibri, 2007, pp. 295-310.

Congregazione per il culto divino e la disciplina dei sacramenti. *Direttorio su pietà popolare e liturgia. Principi e orientamenti*. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2002.

DE MARTINO, Ernesto. *La terra del rimorso*. Milano: Il Saggiatore, 1961.

FAETA, Francesco. «Territorio, angoscia, rito nel mondo popolare calabrese. Le processioni di Caulonia». En *Storia della città*, 3. 8, 1978, pp. 4-32.

FAETA, Francesco. *Nelle Indie di quaggiù*. Milano: Jaca Book, 1996.

FAETA, Francesco. «La rappresentazione del sangue in un rito di flagellazione a Nocera Terinese, nell'entroterra calabro. Scrittura, teatro, immagine». En *Il piacere della paura. Dracula e il crepuscolo della dignità umana*. Ed. Giulio Schiavoni. Alessandria: Edizioni dell'orso, 1995, pp. 57-67.

FAETA, Francesco. *Il santo e l'aquilone. Per un'antropologia dell'immaginario popolare nel secolo xx*. Palermo: Sellerio, 2000.

FAETA, Francesco. «I maestri del sangue. Un rito di flagellazione a Nocera Terinese». En *Le forme della festa. La Settimana Santa in Calabria: studi e materiali*. Eds. Francesco Faeta y Antonello Ricci. Roma: Squilibri, 2007, pp. 161-180.

FAETA, Francesco. *Questioni italiane. Demologia, antropologia, critica culturale*. Torino: Bollati Boringhieri, 2005.

FAETA, Francesco y Antonello RICCI (Eds). *Le forme della festa. La Settimana Santa in Calabria: studi e materiali*. Roma: Squilibri, 2007.

FELD, Steven. «Un'acustemologia della foresta pluviale». En *Paesaggi sonori*. Eds. Michael Bull y Les Back. Milano: Il Saggiatore, 2003, pp. 125-141.

FELD, Steven. «Acustomologia». En *Spazi sonori della musica*. Eds. Giovanni Giuriati y Laura Tedeschini Lalli. Palermo: L'epos, 2010, pp. 33-44.

FERLAINO, Franco. *Vattienti. Osservazione e riplasmazione di una ritualità tradizionale*. Vibo Valentia: Qualecultura-Jaca Book, 1990.

INGOLD, Tim. *Ecologia della cultura*. Roma: Meltemi, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *Dal miele alle ceneri*, Milano: Mondadori, 1992 [ed. or. 1966].

LOMBARDI SATRIANI, Luigi M. *Il silenzio, la memoria e lo sguardo*. Palermo: Sellerio, 1979.

LOMBARDI SATRIANI, Luigi M. *De sanguine*. Roma: Meltemi, 2000.

LOMBARDI SATRIANI, Luigi M. y Mariano MELIGRANA. *Il ponte di san Giacomo. L'ideologia della morte nella società contadina del Sud*. Milano: Rizzoli, 1982.

LOMBARDI SATRIANI, Raffaele. *Canti popolari calabresi*, vol. IV. Napoli: De Simone, 1933.

MINICUCI, Maria. «Antropologi e Mezzogiorno». En *Meridiana*, 47-48, 2003, pp. 95-135.

MINICUCI, Maria. «Non solo stereotipi». En *Cultura materiale, cultura immateriale e passione etnografica*. Ed. Leonardo R. Alario. Soveria Mannelli: Rubbettino, 2009, pp. 235-267.

PROSPERI, Adriano. *America e Apocalisse e altri saggi*. Roma-Pisa: IEPI, 1999.

NANNI, Stefania (Ed). *La musica dei semplici. L'altra Controriforma*. Roma: Viella, 2012.

RAPPAPORT, Roy A. *Ecology, Meaning and Religion*, Berkeley (California): North Atlantic Book, 1979.

RICCI, Antonello. «Sogni, racconti, itinerari religiosi nel Marchesato di Crotone». En *Madonne, pellegrini e santi, Itinerari antropologico-religiosi nella Calabria di fine millennio*. Ed. Luigi M. Lombardi Satriani. Roma: Meltemi, 2000, pp. 89-111.

RICCI, Antonello. *I suoni e lo sguardo. Etnografia visiva e musica popolare nell'Italia centrale e meridionale*. Milano: Franco Angeli, 2007.

RICCI, Antonello. *Il paese dei suoni. Antropologia dell'ascolto a Mesoraca (1991-2011)*. Roma: Squilibri, 2012.

RICCI, Antonello. «I suoni delle *Indias de por acá*». En *La musica dei semplici. L'altra Controriforma*. Ed. Stefania Nanni. Roma: Viella, 2012, pp. 371-380.

RICCI, Antonello. *Il secondo senso. Per un'antropologia dell'ascolto*. Milano: Franco Angeli, 2016.

SAID, Edward W. *Orientalismo*. Milano: Feltrinelli, 2001.

SCHAFER, R. Murray. *Il paesaggio sonoro*. Milano: Ricordi-Unicopli, 1985 [ed. or. 1977].

SCHNEIDER, Jean (ed). *Italy's «Southern Question». Orientalism in One Country*. Oxford-New York: Berg, 1998.

STEFANI, Gino. *Musica barocca*. Milano: Bompiani, 1974.

TETI, Vito. *Maledetto Sud*, Torino: Einaudi, 2013.

TUCCI, Roberta. «Gli strumenti delle tenebre. Organologia della Settimana Santa in Calabria». En *Le forme della festa. La Settimana Santa in Calabria: studi e materiali*. Eds. Francesco Faeta y Antonello Ricci. Roma: Squilibri, 2007, pp. 337-353.

ESCHILO NEL *CHRISTUS PATIENS**

Pietro Totaro

Università degli Studi di Bari Aldo Moro (Italia)

* Desidero ringraziare sentitamente gli organizzatori del *III Congreso Latinoamericano de Religiosidad Popular*, innanzitutto il Director, l'amico e collega Prof. José Luis Alonso Ponga (che ho avuto la fortuna di conoscere ed apprezzare grazie ad un grande amico comune, il Prof. Luigi Lombardi Satriani), nonché la gentile e paziente Pilar Panero García, della Universidad de Valladolid, e Fernando Joven Álvarez, dello Estudio Teológico Agustiniano de Valladolid; il Convento de los PP. Agustinos Filipinos, che ha ospitato i relatori, ha rappresentato in quei giorni del febbraio 2016 un'oasi di pace, di studio, di gioiosa convivialità. In questa occasione a Valladolid ho conosciuto anche, tra altre, una persona speciale, Pedro García González, di grande umanità e dottrina, esperto anche sul tema oggetto di questo mio contributo; grazie a un suo dono graditissimo posseggo ora anche la versione spagnola del *Christus patiens* curato da Francesco TRISOGLIO (nella traduzione di I. Garzón Bosque, Madrid 1988).

Christus patiens viene tradizionalmente definito, a partire dall'*editio princeps* del Bladus (1542), un lungo poema in versi giambici che la tradizione manoscritta attribuisce unanimemente a Gregorio di Nazianzo (330-390 d.C.). I codici che lo tramandano sono complessivamente venticinque, compresi tra la metà del XIII secolo e la metà del XVI. Il più antico e autorevole di essi è il *Parisinus gr.* 2875 (C), appunto della metà del XIII secolo. Il titolo (certamente non d'autore) corrente nella maggior parte dei testimoni è il seguente: «Argomento (ὑπόθεσις) drammatico del nostro santo padre Gregorio il teologo, contenente, alla maniera di Euripide, l'incarnazione per noi del nostro salvatore Gesù Cristo e la sua passione redentrice». Nei primi versi del prologo, del resto, l'autore dichiara di voler esporre, «alla maniera di Euripide, la passione redentrice» (vv. 3-4). Il poema, infatti, è introdotto da un prologo di trenta versi ed è di seguito articolato in sezioni inerenti a Passione e morte (vv. 1-1133), Sepoltura (vv. 1134-1905) e Resurrezione (vv. 1906-2531); si chiude con una supplica finale (vv. 2532-2602).

Il problema più dibattuto, e ancora aperto, nella critica moderna è quello relativo alla paternità dell'opera: nonostante la unanime attribuzione a Gregorio nella tradizione manoscritta (condivisa, tra altri, autorevolmente da Tuilier)[1], non si esclude, o anzi si preferisce, da parte di alcuni critici una sua collocazione in età bizantina, tra XI e XII secolo[2]. In questa sede non ci occuperemo di tale annosa controversia.

Pacifica, invece, è per gli studiosi la catalogazione del poema come centone, eminentemente euripideo. In tal senso, del resto, orienta già l'espressione κατ' Εὐριπίδην ricorrente nel *titulus* e in *incipit* del prologo. E la lettura e l'analisi dei versi conferma i numerosissimi prestiti dal tragediografo, in particolare da alcuni suoi drammi (*Ecuba*, *Oreste*, *Ippolito*, *Medea*, *Troiane*, *Reso*, *Baccanti*). Euripide, dunque, assieme alle Sacre Scritture, costituisce la fonte privilegiata di questo centone che vuole mettere in versi, «alla maniera di Euripide» appunto, la narrazione della Passione di Cristo[3].

1 Nella sua fondamentale edizione, con ampia introduzione, testo critico e ricchi apparati, traduzione francese a fronte e note, n. 149 di «Sources Chrétiennes» (Paris, 1969), cui si rinvia anche per la minuziosa disamina della tradizione manoscritta; sulla base di essa è citato il testo del poema nel presente lavoro. Secondo TUILIER, «la tragédie sur la Passion du Christ est très vraisemblablement une œuvre apologétique du IVe siècle, et elle était destinée à illustrer les mystères chrétiens au moment de la réaction païenne» (p. 58).

2 Ottime esposizioni sulla dibattuta questione si trovano nella stessa edizione di TUILIER 1969, pp. 11-18, e in TRISOGLIO 1974, ampio e aggiornato fino alla data della sua pubblicazione; si vedano inoltre, più di recente, TRISOGLIO 1996, MOST 2008, nonché l'utile e aggiornata sintesi di MASSA 2014, pp. 263-267.

3 Dal confronto tra le citazioni nel *Christus patiens* e la tradizione diretta e indiretta euripidea Tuilier ha tratto importanti deduzioni di ordine generale sulla trasmissione

Tra le fonti classiche del *Christus patiens* manca (sorprendentemente) Sofocle. Si registrano, invece, alcune riprese da Eschilo, che tuttavia sono state in genere trascurate e ritenute di poco conto rispetto alla preponderanza del modello euripideo. Fine precipuo del presente lavoro è la raccolta delle riprese eschilee, basata sui dati forniti nell'*Index* di Tuilier e nell'apparato dei testimoni indiretti confezionato da West nella sua edizione eschilea. Vengono messi a confronto i versi del poema cristiano con quelli eschilei di riferimento, attinti, come si vedrà, a soli due drammi, *Agamennone* e *Prometeo incatenato*[4]. Sul piano grafico, si è scelto di evidenziare in grassetto le citazioni vere e proprie (singole parole o segmenti più estesi di testo ripresi di peso da parte dell'autore cristiano), e di sottolineare espressioni che rivelano comunque una incidenza del modello tragico[5].

A.

Christus patiens 65-82

ΘΕΟΤΟΚΟΣ **Οὐκ οἶδα τέρψιν οὐδ' ἐπίψογον φάτιν**
τινὸς πρὸς ἀνδρὸς μᾶλλον ἢ χαλκοῦ βαφάς·
οὐ γὰρ κορείης ἄμμα διέφθειρέ τις.
Καὶ παῖδα πῶς ἔτικτον; ὦ θάμβος μέγα·
ὑβρισμένον δὲ τανῦν πῶς οἴσω βλέπειν;
Πόνους φυγοῦσα, πῶς ὀδυνῶμαι κέαρ;
Ἀνηλάλαξα πῶς **πάλαι χαρᾶς ὕπο**,
ὅτ' ἦλθεν εὐάγγελος ἀγγελῶν τόκον,
φράζων ἄλυξιν δυσμενῶν βροτῶν γένει
καὶ γηθόσυνον χάρμα μοι φέρων μέγα;
Λόγοις δὲ τοῦδ' εὔπλαγκτος οὐκ **ἐφαινόμην**,
πεισθεῖσα τῷ φέροντι θέσκελον φάτιν,
οὐχὶ σφάγιον μηνύουσάν μ' ἐκτεκεῖν,
ἀλλ' ὡς ἄνακτα γῆς τε καὶ παντὸς πόλου.
Ὅμως δ' ἔθυον καὶ γυναικείῳ νόμῳ
ψυχῆς τ' ἔπεμπον ἀλαλαγμὸν ἐκ μέσης,
λάσκουσ' ἀνευφημοῦσα τὴν ἀγγελίαν,
θυηφάγον φέρουσά τ' **εὐώδη φλόγα**

(Madre di Dio) *Non ho un'esperienza maggiore dei godimenti né delle dicerie vituperevoli che possono venire da un uomo, di quanto l'abbia della tempra del bronzo: nessuno ha infatti guastato lo schermo della mia verginità. Come ho, allora, partorito un bambino? C'è da sbigottire per la grande meraviglia! E adesso come potrò sopportare di vederlo svillaneggiato? Dopo aver evitato i travagli, come mai debbo provare il cordoglio dell'anima? Come mai allora elevai alte grida di gioia, quando venne il fausto nunzio ad annunziarmi il parto, proclamando lo scampo per la stirpe dei malevoli mortali e portandomi un grande giubilo esultante? Non già che alle sue parole io mi sia mostrata facile a cedere agli inganni, poiché ero rimasta convinta dal latore del messaggio superno, il quale mi palesava che io non avrei partorito una vittima sacrificale, ma colui che appariva il sovrano della terra e di tutte le regioni celesti. Tuttavia compii l'immolazione e, in conformità con la legge che governa le donne, mandai dal profondo dell'anima un alto grido, urlando un'acclamazione di saluto all'annunzio, portando la profumata fiamma che divora le offerte*

Christus patiens 1289

ΙΩΣΗΦ εἶναι γὰρ Ἰουδαῖος **οὐκ ἀναίνομαι·**

(Giuseppe) *Non rifiuto d'essere giudeo*

Agamennone 583-597 + 611-612

ΧΟΡΟΣ νικώμενος λόγοισιν **οὐκ ἀναίνομαι**,
ἀεὶ γὰρ ἡβᾷ τοῖς γέρουσιν εὐμαθεῖν.
δόμοις δὲ ταῦτα καὶ Κλυταιμήστρᾳ μέλειν
εἰκὸς μάλιστα, ξὺν δὲ πλουτίζειν ἐμέ.
ΚΛΥΤΑΙΜΗΣΤΡΑ ἀνωλόλυξα μὲν **πάλαι χαρᾶς ὕπο,**
ὅτ' ἦλθ' ὁ πρῶτος νύχιος ἄγγελος πυρὸς
φράζων ἅλωσιν Ἰλίου τ' ἀνάστασιν·
καί τίς μ' ἐνίπτων εἶπε, "φρυκτώρων δια<ί> 590
πεισθεῖσα Τροίαν νῦν πεπορθῆσθαι δοκεῖς;
ἦ κάρτα πρὸς γυναικὸς αἴρεσθαι κέαρ."
λόγοις τοιούτοις πλαγκτὸς οὕτω' **ἐφαινόμην·**
ὅμως δ' ἔθυον, καὶ γυναικείῳ νόμῳ
ὁλολυγμὸν ἄλλος ἄλλοθεν κατὰ πτόλιν 595
ἔλασκον εὐφημοῦντες, ἐν θεῶν ἕδραις
θυηφάγον †κοιμῶντες† **εὐώδη φλόγα**.
. . .
οὐδ' οἶδα τέρψιν οὐδ' ἐπίψογον φάτιν 611
ἄλλου πρὸς ἀνδρὸς μᾶλλον ἢ χαλκοῦ βαφάς.

(Coro) *Non mi spiace d'esser vinto dalle tue parole. Nei vecchi infatti è sempre giovane la disponibilità ad apprendere qualcosa. Ma queste notizie, è naturale, interessano soprattutto alla casa regale e a Clitemestra, e anch'io ne trarrò godimento*

(Clitemestra) *Già da tempo ho lanciato un grido di gioia, quand'è arrivato il primo messaggero notturno di fuoco ad annunciare la presa e la distruzione di Troia; e qualcuno mi ha biasimato dicendo: «Ti lasci convincere da dei fuochi e credi che Troia ora sia stata saccheggiata? Davvero è da donna esaltarsi nel cuore!». Stando a quei discorsi sembravo fuori di me; tuttavia continuavo a sacrificare, e per ordine di una donna i cittadini, in una parte o nell'altra della città, levavano grida di ringraziamento, addormentando nelle sedi degli dèi la fiamma odorosa che divora le offerte*

. . .

né conosco piacere d'altro uomo o voce di biasimo più di quanto non conosca l'arte di temprare il metallo

Una particolare concentrazione di reminiscenze eschilee (da *Agamennone* 587-597, 611-612) è contenuta nei vv. 65-82 del *Christus patiens*, che fanno parte del primo lungo monologo della Madre di Dio in apertura della sezione dedicata alla Passione. Quel che colpisce è l'audacia, religiosa e letteraria insieme, con la quale l'autore del centone osa far esprimere la Vergine con le parole di un personaggio che, nella tragedia di Eschilo e in generale nell'immaginario collettivo, dall'antichità in poi, non rappresentava certo l'immagine ideale e rassicurante di donna: moglie fedifraga, che nel tempo in cui il marito Agamennone era stato assente, per combattere a Troia, aveva stretto una relazione con un nuovo compagno, Egisto, e al momento del ritorno del consorte non aveva esitato ad ammazzarlo; cattiva madre, che si era disfatta del figlio maschio (Oreste), ancora in piccola età, mandandolo lontano in esilio in terra straniera, e non risparmiava umiliazioni e maltrattamenti alla figlia (Elettra) rimasta in casa; essere *monstre*, dunque, femmina dai maschi pensieri (*Ag.* 11, 351), crudele, pericolosa e subdola, non a caso assimilata, già nell'*Agamennone*, ad animali e a mostri: «odiosa cagna» (v. 1228) la definisce Cassandra nel suo lucido e veritiero delirio profetico, paragonandola a un «mostro odioso» (v. 1232), a «una amfisbena o una Scilla che vive tra le rocce, rovina dei naviganti, una madre infernale che spira implacabile Ares contro i suoi cari» (vv. 1233-1236), «donna pronta a tutto» (v. 1237), «leonessa a due zampe che dorme accanto al lupo mentre è assente il nobile leone» (vv. 1258-1259). Nel passo in questione, Clitemestra rivendica di fronte al coro di anziani argivi —che ha appena avuto conferma dal Messaggero della avvenuta presa di Troia da parte dell'esercito greco— la fondatezza del proprio comportamento di giubilo, già da tempo esibito con grida di gioia e celebrazioni sacrificali e basato sulla prova certa della staffetta di fuochi, che, come convenuto, avrebbe dovuto annunciare tempestivamente il lieto evento e il prossimo rientro del re Agamennone. E ad Agamennone ella riserva i versi immediatamente successivi al 597, mostrandosi oltremodo desiderosa di rivedere e accogliere finalmente il suo sposo vittorioso (in realtà non vede l'ora di mettere in azione il piano omicida contro di lui, per vendicarsi del sacrificio della figlia Ifigenia, compiuto senza scrupoli da Agamennone, in Aulide, allo scopo di ingraziarsi il favore divino ad assecondare le condizioni meteo favorevoli alla partenza della flotta greca verso Troia): al culmine di doppiezza e falsità, dà mandato al Keryx di annunciare al marito che torni al più presto ad Argo,

---

del testo di Euripide, dall'età tardoantica all'epoca bizantino-medievale: vd. TUILIER 1969, pp. 35-38 e TUILIER 1997. In particolare sul rapporto con le *Baccanti* vd., da ultimo, MASSA 2014, pp. 267-277.

4 Non ho considerato alcuni *loci* segnalati da Tuilier 1969, 343 nell'*Index locorum auctorum antiquorum*: *CP* 1648, che sarebbe in rapporto con Aesch. *Ag.* 750 (e Eur. *Bacch.* 1025); *CP* 1462 con *Ag.* 784 s.; *CP* 1331 con Aesch. *PV* 750 s.; *CP* 17, 45 con *PV* 1027. Essi sono invece inseriti nella categoria delle «Approximations» da SOMERS 2010; e i due passi del *Prometeo* sono tenuti in notevole considerazione ai fini della sua analisi da COMSA 1997. A me non pare che dimostrino un rapporto intertestuale, e di essi opportunamente tace West 1990 nell'apparato dei testimoni indiretti (all'edizione teubneriana di West, peraltro, si uniforma il testo di *Agamennone* e *Prometeo* citato nel presente lavoro). L'articolo della Comsa, inoltre, parte a mio parere con un altro azzardo intertestuale: ella vede un rapporto diretto nell'uso di ἀγκυλομήτης («accorto») tra *Christus patiens* 3, dove è detto del Diavolo, e Esiodo, *Teogonia* 546, dove è epiteto di Prometeo: ma ne siamo sicuri? Ricordo che l'epiteto è ampiamente attestato anche in Omero. Infine, PRIVITERA 2002 vorrebbe integrare la lista di Tuilier relativa all'*Agamennone* con altri due casi di possibili riprese: *CP* 44 στένει κλάουσα συμφορὰς πεφυρμένας da *Ag.* 18 κλαίω τότ' οἴκου τοῦδε συμφορὰν στένων; e l'uso dell'aggettivo composto πρωτοπήμων («prima causa di danno»), in *CP* 48 in riferimento a Eva, e in *Ag.* 223 per qualificare la vicenda del sacrificio di Ifigenia. Soprattutto il secondo caso mi sembra di assoluto interesse, anche alla luce del dato che il termine πρωτοπήμων, probabile conio eschileo, ricorre nella letteratura greca conservata solo in quei due luoghi (cfr. CITTI 1994, 54 n. 75).

5 Le traduzioni italiane adottate sono: TRISOGLIO 1979 per il *Christus patiens*; MEDDA 1995 per l'*Agamennone*; mia per il *Prometeo incatenato*.

dove troverà «una moglie fedele come l'ha lasciata, cane da guardia della casa, a lui devota, ostile ai nemici, e in tutto il resto simile, e che non ha infranto un solo sigillo in tutto questo tempo» (vv. 606-610); segue l'immagine con cui, nei vv. 611-612 (integralmente riprodotti nel *Christus patiens*), Clitemestra assicura di non aver provato piacere sessuale con altro uomo, né di essere stata oggetto di dicerie su suoi rapporti extraconiugali. Mente spudoratamente, mentre convive con Egisto. Alla luce del contesto situazionale e della caratterizzazione fortemente negativa del personaggio in Eschilo, risalta maggiormente, a contrasto, che nel *Christus patiens* la Theotokos faccia uso di un tale repertorio da Clitemestra (non certo il prototipo di sposa fedele e casta), proprio nel momento in cui illustra e giustifica —ed è la prima di numerose volte nel poema— il mistero della immacolata concezione, di «un parto che non fu un parto», come ella lo definisce, con una certa reticenza, al v. 63 (τόκον γὰρ ἔγνων ἄτοκον, τί γὰρ φράσω).

B.

Christus patiens 39

ΘΕΟΤΟΚΟΣ **Φιλεῖ** γὰρ **ὕβρις** ἡ πάλαι **τίκτειν** νέαν·

(Madre di Dio) *L'antico orgoglio si compiace di generarne del nuovo*

Agamennone 763-765

ΧΟΡΟΣ **φιλεῖ** δὲ **τίκτειν ὕβρις** μὲν παλαιὰ νεάζουσαν ἐν κακοῖς βροτῶν
ὕβριν

(Coro) *L'antica dismisura tende a generare dismisura nuova tra le sciagure umane*

In questo caso, nel monologo iniziale della Thetokos viene ripreso dal secondo stasimo dell'*Agamennone* un famoso principio riguardante la ὕβρις, che nella concezione eschilea significa la tracotanza dell'uomo nel superare il proprio limite, ciò che lo porta alla rovina; nella riflessione della Madre di Dio, invece, la ὕβρις primigenia è il peccato originale, di cui l'umanità si è macchiata per colpa di Eva succube del tentatore e traditrice del marito (cfr. v. 38).

C.

Christus patiens 1457-64

ΘΕΟΤΟΚΟΣ Ὦ Παῖ **παναιτίου** Θεοῦ παντεργάτα,
τί γὰρ τελεῖται τοῖς **βροτοῖς** ἄνευ σέθεν;
τί δ' **οὐ θεόκραντόν** γε **τῶνδ' ἐστίν; Ἰώ·**
ἰὼ ἰώ· 1460
Βασιλεῦ, Βασιλεῦ, πῶς σε δακρύσω;
Θεέ μου, Θεέ μου, πῶς σε καλέσω;
φρενὸς ἐκ φιλίας τί ποτ' ἄρ' ᾄσω;
κεῖσαι γὰρ ὑφάσμασι τοῖσδ' εἰλιγμένος
ὁ σπαργάνοις πρὶν ἐντεταργανωμένος. 1465

(Madre di Dio) *O Figlio, che hai tutto creato, di un Dio che è causa di tutto, che cosa si compie ai mortali senza di te? Che cosa di quanto avviene quaggiù non è, per vero, mandato ad effetto da Dio? Oh, oh, oh! O Re, o Re, come ti piangerò? Dio mio, Dio mio, come ti invocherò? Quali canti ti rivolgerò mai dalla mia anima amante? Tu giaci infatti avvolto in questi tessuti, tu che un tempo fosti avviluppato nelle fasce*

Agamennone 1481-1496

ΧΟΡΟΣ ἦ μέγαν †τοῖκοις τοῖσδε†
δαίμονα καὶ βαρύμηνιν αἰνεῖς –
φεῦ φεῦ, κακὸν αἶνον – ἀτηρᾶς τύχας ἀκόρεστον,
ἰὼ ἰή, διαὶ Διὸς 1485
παναιτίου πανεργέτα·
τί γὰρ βροτοῖς ἄνευ Διὸς **τελεῖται;**
τί τῶνδ' οὐ θεόκραντόν ἐστιν;

ἰὼ <ἰὼ> βασιλεῦ βασιλεῦ, πῶς σε δακρύσω; 1490
φρενὸς ἐκ φιλίας τί ποτ' εἴπω;
κεῖσαι δ' ἀράχνης ἐν ὑφάσματι τῷδ'
ἀσεβεῖ θανάτῳ βίον ἐκπνέων,
ὤμοι μοι, κοίταν τάνδ' ἀνελεύθερον,
δολίῳ μόρῳ δαμεὶς 1495
ἐκ χερὸς ἀμφιτόμῳ βελέμνῳ.

(Coro) *Davvero tu onori un dèmone potente distruttore della casa*[6]*, dall'ira tremenda, ohimè, ohimè, triste lode di rovinosa sorte insaziabile ahi, ahi, compiuta da Zeus che di tutto è causa, di tutto è autore: perché cosa mai si compie per gli uomini senza il volere di Zeus? Quale di queste sventure non è decretata dal dio? Ohimè, ohimè, mio re, mio re, come ti piangerò? Che parole trarrò dal mio cuore a te fedele? Tu giaci in questa tela di ragno esalando con empia morte l'ultimo respiro, ohimè, ohimè, in questo modo ignobile, domato con subdola morte da mano che porta un'arma a doppio taglio*

In un drammatico e teso canto amebeo con Clitemestra —apparsa sulla soglia della reggia con accanto distesi i cadaveri del marito e di Cassandra— il coro di vecchi argivi si dispera per la terribile sventura che si è abbattuta sulla casa e piange il suo re, che giace avvolto in un drappo, ὕφασμα (v. 1492), termine che invece nel *Christus patiens* (v. 1464) indica il sudario nel quale è avvolto il corpo di Cristo morto. In Eschilo (v. 1486), Zeus riceve entrambi gli epiteti παναίτιος («causa di tutto») e πανεργέτης («autore di tutto»), che nel poema cristiano (v. 1457) sono invece distribuiti tra Gesù figlio (Ὦ Παῖ παντεργάτα) e Dio padre (παναιτίου Θεοῦ), con la sola variante παντεργάτης in luogo dell'equivalente πανεργέτης (cfr. Δεσπότου παντεργάτου in *Christus patiens* 1098).

D.

Christus patiens 1079

ΘΕΟΤΟΚΟΣ **Θέαμα** δεινὸν **ὄμμασι** βλέπω νέον.

(Madre di Dio) *Con i miei occhi osservo uno spettacolo terribile, impensato*

Prometeo incatenato 66-70

ΗΦΑΙΣΤΟΣ αἰαῖ Προμηθεῦ, σῶν ὑπερστένω πόνων.
ΚΡΑΤΟΣ σὺ δ' αὖ κατοκνεῖς τῶν Διὸς τ' ἐχθρῶν ὕπερ
στένεις; ὅπως μὴ σαυτὸν οἰκτιεῖς ποτε.
ΗΦ. ὁρᾷς **θέαμα** δυσθέατον **ὄμμασιν**;
ΚΡ. ὁρῶ κυροῦντα τόνδε τῶν ἐπαξίων. 70

(Efesto) *Ahi, Prometeo, piango per le tue sofferenze.*
(Potere) *Ma che fai, esiti e piangi sui nemici di Zeus? Che tu non debba piangere su te stesso.*
(Efesto) *Vedi con gli occhi una scena dura da reggere?*
(Potere) *Vedo che costui ha quel che si merita.*

La Vergine è sconvolta dalla visione del Figlio morto in croce e colpito al costato dalla lancia del centurione (cfr. *Christus patiens* 1071-1096 con il *Vangelo di Giovanni*, 19.31-35). Nel prologo della tragedia eschilea, Efesto, il fabbro divino incaricato da Zeus di incatenare Prometeo a un dirupo nella desolata Scizia, ha un momento di esitazione nell'espletamento del suo ingrato compito, ma viene prontamente redarguito e spronato a proseguire dal rude Kratos, personificazione del Potere che insieme con Bia, la Violenza, funge da carceriere e scorta il condannato sul luogo del supplizio.

E.

Christus patiens 2527-2536

ΧΡΙΣΤΟΣ Ἐφ' ᾧ δίδωμι Πνεύματος θείου χάριν·
οὗ δ' ἂν λύσητε δεσμὸν ἀμπλακημάτων,
καὶ δεσμόλυτος εὑρεθήσεται τότε·
οὗ δ' ἂν κρατῆτε δεσμὸν ἁμαρτημάτων, 2530
δεσμοῖς ἀλύτοις κεκρατημένος μενεῖ.

Τοιῶνδε **δεσμῶν ἀλύτων** με, Παντάναξ,
ὁ δεσμολύτης αὐτὸς ὤν, Σῶτερ, λύσον,
οἷς, φεῦ, με κατέδησεν ἀπροσεξία·
ἐχθρός θ' ὁ πλάνος κατεβάρυνε φθόνῳ,
ὁρῶν με τῶν πρὶν ἀλύτων λελυμένον 2535
τῇ πρὸς σὲ πίστει, δωρεᾷ φιλαγάθῳ.

(Cristo) *Perciò vi do la grazia dello Spirito divino: di chi dunque scioglierete il legame dei peccati, in quel momento risulterà sciolto dai legami, di chi invece riterrete il legame delle colpe, rimarrà ritenuto in legami insolubili*

Da tali legami insolubili scioglimi, supremo Signore, tu che in persona, Salvatore, sei colui che scioglie i legami, con i quali, ahimè, la sventatezza mi avvinse. Il seduttore, mio nemico, a lungo mi oppresse spinto dall'invidia, vedendomi sciolto dai passati ceppi insolubili per la fede in te, dono di un'amorevole bontà.

Prometeo incatenato 152-159 + 1006

ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ εἰ γάρ μ' ὑπὸ γῆν
νέρθεν θ' Ἅιδου τοῦ νεκροδέγμονος
εἰς ἀπέραντον Τάρταρον ἦκεν,
δεσμοῖς ἀλύτοις ἀγρίως πελάσας, 155
ὡς μήτε θεὸς μήτε τις ἄλλος τοῖσδ' ἐπεγάθει·
νῦν δ' αἰθέριον κίνυγμ' ὁ τάλας
ἐχθροῖς ἐπίχαρτα πέπονθα.
λῦσαί με δεσμῶν τῶνδε· τοῦ παντὸς δέω. 1006

6 Al v. 1481 MEDDA 1995, p. 349 (cfr. n. 148) traduce οἰκοσινῆ, congetturato da Wilamowitz in luogo del tràdito οἴκοις τοῖσδε, generalmente ritenuto corrotto (per altre proposte di emendamento vd. WEST 1990, *ad loc.*).

(Prometeo) *Se mi avesse gettato sotto terra, al di sotto dell'Ade che accoglie i morti, al Tartaro infinito, crudelmente in catene inestricabili, allora nessun dio, nessun altro si sarebbe rallegrato di ciò; ora, invece, zimbello dei venti, nella disgrazia in cui mi trovo, la mia disgrazia fa felici i miei nemici di liberarmi da queste catene; sono ben lontano da ciò*

La fine dell'intervento del Cristo risorto e l'inizio della supplica finale sono incentrati sul concetto della remissione o non remissione dei peccati (cfr. *Gv.* 20.22-23, *Mt.* 18.18): peccati (ἁμπλακήματα: cfr. *infra*, *Christus patiens* 702 = *Prometeo* 620[7]; ἁμαρτήματα) da sciogliere o non sciogliere dai loro legami inestricabili. Si può riconoscere l'uso di terminologia prometeica, soprattutto nella *iunctura* δεσμοὶ ἄλυτοι.

F.

Christus patiens 700-702

ΘΕΟΤΟΚΟΣ **Ὦ κοινὸν ὠφέλημα θνητοῖσιν φανείς,**
Τέκνον ποθεινόν, **τοῦ δίκην πάσχεις τάδε;**
ποινὰς δὲ ποίων ἁμπλακημάτων τίνεις;

(Theotokos) *O tu che sei apparso come comune beneficio ai mortali, Figlio bramato, per che motivo soffri così? Di quali trascorsi tu paghi il fio?*

Prometeo incatenato 613-620

ΙΩ **ὦ κοινὸν ὠφέλημα θνητοῖσιν φανείς,**
τλῆμον Προμηθεῦ, **τοῦ δίκην πάσχεις τάδε;**
ΠΡΟΜΗΘΕΥΣ ἁρμοῖ πέπαυμαι τοὺς ἐμοὺς θρηνῶν πόνους. 615
ΙΩ οὔκουν πόροις ἂν τήνδε δωρειὰν ἐμοί;
ΠΡ. λέγ' ἥντιν' αἰτῇ· πᾶν γὰρ ἂν πύθοιό μου.
ΙΩ σήμηνον ὅστις ἐν φάραγγί σ' ὤχμασεν.
ΠΡ. βούλευμα μὲν τὸ Διὸν, Ἡφαίστου δὲ χείρ.
ΙΩ **ποινὰς δὲ ποίων ἁμπλακημάτων τίνεις;** 620

(Io) *O tu che sei apparso come benefattore dell'umanità, povero Prometeo, perché queste sofferenze?*
(Prometeo) *Ho appena finito di lamentarmi delle mie pene.*
(Io) *Davvero non vuoi farmi questo regalo?*
(Prometeo) *Dimmi cosa vuoi. Saprai tutto da me.*
(Io) *Chi ti ha legato a questa rupe?*
(Prometeo) *Il volere di Zeus, la mano di Efesto.*
(Io) *Di quali colpe paghi il fio?*

I versi 700-702 del *Christus patiens*, ripresa letterale di *Prometeo* 613-614 + 620 (salvo la differente apostrofe, τέκνον ποθεινόν / τλῆμον Προμηθεῦ), improntano a modi tragici il *thrênos* della Vergine, che ha appena ascoltato dal Messaggero la descrizione della crocifissione del figlio: *Dopo che, avendo lasciato la città di questa terra di Salomone, la folla invasata da un perfido genio giunse al Litostroto trascinando il mio Signore, subito in massa lo spinsero su, lungo un legno che si slanciava al cielo, su, su, fino all'ultimo estremo: e veniva saldamente piantato, alto verso l'alto spazio celeste. Subito su di un altro ramo trasversale lo stesero, lo distesero, ne inchiodarono le mani, i piedi poi li inchiodarono sul legno confitto al suolo (vv. 657-665).*

Cristo come Prometeo, dunque: due benefattori dell'umanità —l'uno, Dio fattosi uomo per essere redentore del mondo, l'altro, filantropo per avere donato il fuoco agli uomini— che, per questo, soffrirono e patirono un supplizio esemplare e, per certi aspetti, simile. Una comparazione che non poteva essere sfuggita al dotto autore del *Christus patiens*.

Non erano del resto mancati autori, pagani e cristiani, che avevano esplicitamente assimilato la condanna di Prometeo a una crocifissione.

Tertulliano, apologeta vissuto tra il II e il III secolo, riferendosi nell'*Adversus Marcionem* (1.1.3-4) alla regione del Ponto, terra d'origine dell'eretico, ne sottolinea la selvatica asprezza e la ricorda come scenario privilegiato di cruenti episodi in famose tragedie greche: *omnia torpent, omnia rigent; nihil illic nisi feritas calet, illa scilicet quae fabulas scaenis dedit de sacrificiis Taurorum et amoribus Colchorum et crucibus Caucasorum*. Le croci del Caucaso rappresentano qui emblematicamente il supplizio di Prometeo, ed è significativo che poco dopo, nello stesso passo, si parla del *verus Prometheus, deus omnipotens*, che Marcione ha offeso (*penes quem verus Prometheus, deus omnipotens, blasphemiis lancinatur*)[8]. Ma si possono citare anche Ausonio, *Technopaegnion* 9.9-11 *sicca inter rupes Scythicas stetit alitibus crux / unde Prometheo de corpore sanguineus ros / aspargit cautes et dira aconita creat cos*; e Marziale, *epigr.* 7.1-4 *Qualiter in Scythica religatus rupe Prometheus / adsiduam nimio pectore pavit avem / nuda Caledonio sic viscera praebuit urso / non falsa pendens in cruce Laureolus*[9].

Nel *Prometeo o il Caucaso* di Luciano l'assimilazione della pena del Titano a una crocifissione è già compiuta: non a caso, nel corso dell'operetta, ad essa si fa costantemente riferimento attraverso termini tecnici di quel genere di supplizio, quali ἀνασκολοπίζω *(verbo che* lo stesso Luciano impiega per descrivere il martirio di Cristo, in *Peregr.* 11 e 13), ἀνασταυρόω, σταυρόω, σταυρός[10].

Del resto, immaginare un Prometeo crocifisso non era difficile. L'immagine invalsa nell'iconografia già antica mostra il Titano fissato mani e piedi alla rupe, tradizionalmente con le braccia divaricate, e certamente per potente influenza del modello letterario rappresentato dal *Prometeo incatenato* di Eschilo[11]. Nel prologo del dramma eschileo, infatti, è dettagliatamente illustrato il duro lavoro di Efesto che, incitato dal rude Kratos, fissa prima un braccio e poi l'altro, serrando le catene ai polsi, successivamente lega i fianchi con cinghie e infine chiude in un anello le gambe di Prometeo (cfr. vv. 52-81): una tipologia di supplizio che ricorda in qualche modo l'*apotympanismós* realmente previsto e praticato tra le condanne capitali nell'Atene di V secolo a.C., in cui il condannato era sospeso verticalmente a una tavola lignea (*týmpanon* o *sanís*) attraverso anelli in ferro stretti al collo, ai polsi e alla caviglie[12].

7 E inoltre *Prometeo* 112-113 τοιῶνδε ποινὰς ἁμπλακημάτων τίνω / ὑπαίθριος δεσμοῖς <πε>πασσαλευμένος.

8 Sull'intero passo si veda specificamente MASTANDREA 1975-76, utile per un inquadramento generale della figura di Prometeo nella letteratura cristiana antica, come anche GLENN 1986, de DURAND 1995, TROUSSON 2001, pp. 91-121 (il capitolo *Prometheus Christus?*), CONDELLO 2011, p. 26 e più diffusamente CONDELLO 2012-13, pp. 432-435.

9 Sui passi di Ausonio e Marziale vd. MORO 2012-13, pp. 165 e 199.

10 Sui termini che nel *Prometeo* lucianeo rimandano alla crocifissione vd. ora GARGIULO 2012-13, 118 n. 29.

11 Sulla rappresentazione di Prometeo nell'arte greco-romana si veda la voce dedicatagli nel *LIMC* da Gisler 1994, nonché, più recentemente, l'ampio saggio di Viccei 2012-13. Carmela Roscino se ne occupa, in specifico rapporto al perduto *Prometeo liberato* di Eschilo, in un articolo condiviso con me (per la parte filologica di mia competenza) e che apparirà nel «Bollettino dei Classici», negli Atti del Convegno internazionale "Reinterpretare Eschilo" tenutosi il 19-20 maggio 2016 a Roma presso l'Accademia dei Lincei.

12 Vd. SOMMERSTEIN 2008, 437 con n. 17, e 2010, pp. 221-222; SUSANETTI 2010, p. 156; TOTARO 2012-13, 76 con n. 17.

BIBLIOGRAFÍA

BLADUS, A. *Τοῦ ἁγίου Γρηγορίου Ναζιανζηνοῦ τραγῳδία Χριστὸς πάσχων. Sancti Gregori Nazianzeni … tragoedia Christus Patiens.* Romae: 1542.

CITTI, V. *Eschilo e la* lexis *tragica*. Amsterdam: 1994.

COMSA, A.-M. «*Le* Prométhée Enchaîné *et le* Christu Patiens». In *Kentron* 13, 1997, pp. 133-138.

CONDELLO, F. *Prometeo. Variazioni sul mito*. Venezia: 2011.

CONDELLO, F. «*Battezzare Eschilo*. Letture cristologiche del Prometeo». In *Aevum Antiquum*, 12-13, 2012-13, pp. 429-469.

DURAND, M.G. de. «Prométhée dans la litterature chrétienne antique». In *Revue des Études Augustiniennes*, 41, 1995, pp. 217-229.

ESCHILO. *Orestea*, introduzione di V. Di Benedetto, traduzione e note di E. Medda, L. Battezzato, M.P. Pattoni. Milano: 1995.

GARGIULO, T. «Rileggendo il *Prometheus* di Luciano». In *Aevum Antiquum*, 12-13, 2012-13, pp. 113-140.

GISLER, J.R. s.v. *Prometheus*. In *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (*LIMC*) VII.1, Zürich-München, 1994, pp. 531-553.

GLENN, J. «Prometheus and Christ». In *The Classical Bulletin*, 62, 1986, pp. 1-5.

MASSA, F. *Tra la vigna e la croce. Dioniso nei discorsi letterari e figurativi cristiani (II-IV secolo)*, Prefazione di N. Belayche. Stuttgart: 2014.

MASTANDREA, P. «Cruces Caucasorum. Osservazioni sul Prometeo cristiano». In *Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti*, 84, 1975-76, pp. 81-94.

MORO, C. «Le nobili spoglie di un mito: Prometeo nella poesia latina da Cicerone a Claudiano». In *Aevum Antiquum*, 12-13, 2012-13, pp. 141-215.

MOST, G. «On the Authorship of the Christus Patiens». In A. Jördens – H.A. Gärtner – H. Görgemanns – A.M. Ritter (hrsg.), *Quaerite faciem eius semper. Studien zu den geistesgeschichtlichen Beziehungen zwischen Antike und Christentum*. Hamburg: 2008, pp. 229-240.

PRIVITERA, I. «L'Agamennone di Eschilo in Christus patiens 44». In *Studi Classici e Orientali*, 48, 2002, pp. 415-416.

ROSCINO, C. e P. TOTARO. «*Tragedie perdute di Eschilo: testi e immagini. Il caso del* Prometeo liberato». In *Bollettino dei Classici*, in corso di stampa.

SOMERS, V. «*Eschyle dans le* Christus patiens». In *Lexis*, 28, 2010, pp. 171-841.

SOMMERSTEIN, A.H. *Aeschylus* I. London: Cambridge Mass, 2008.

SOMMERSTEIN, A.H. *Aeschylean Tragedy*. London: 2010[2].

SUSANETTI, D. *Eschilo. Prometeo*. Milano: 2010.

TOTARO, P. «Prometeo, incatenato e liberato». In *Aevum Antiquum*, 12-13, 2012-13, pp. 71-81.

TRISOGLIO, F. «Il Christus patiens: rassegna delle attribuzioni». In *Rivista di Studi Classici*, 22, 1974, pp. 351-423.

TRISOGLIO, F. *Gregorio Nazianzeno. La Passione di Cristo*. Roma: 1979 (in trad. spagnola di I. Garzón *Bosque*, Madrid: 1988).

TRISOGLIO, F. *San Gregorio di Nazianzo e il* Christus Patiens*: il problema dell'autenticità gregoriana del dramma*. Firenze: 1996.

TROUSSON, R. *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*. Paris: 2001[3].

TUILIER, A. *Grégoire de Nazianze. La Passion du Christ. Tragédie*. Paris: 1969.

TUILIER, A. «La tradition textuelle du *Christos paschôn* et le texte d'Euripide». In *Kentron*, 13, 1997, pp. 119-131.

VICCEI, R. «Fuoco e fango. Il mito di Prometeo nella documentazione archeologica greca e romana». In *Aevum Antiquum*, 12-13, 2012-13, pp. 217-272.

WEST, M. L. *Aeschyli tragoediae cum incerti poetae Prometheo*. Stutgardiae: 1990 (Editio correctior 1998).

RITOS Y REPRESENTACIONES DE LA CRUCIFIXIÓN Y SU ADAPTACIÓN HISTÓRICA Y ECO-CULTURAL

Pedro García González

Francisco Rodríguez Pascual[1] decía que la búsqueda heurístico-antropológica para comprender los ritos y representaciones de la crucifixión a lo largo de la historia, era labor de los futuros investigadores, un espacio no recorrido todavía. Diez años después, los investigadores actuales ya la están haciendo, en primer lugar atreviéndose a preguntar si es posible hablar de ritos o representaciones de la crucifixión de Cristo sin saber lo que ocurrió, es decir, si es posible encontrar los hechos históricos o es más probable encontrar sus ritos o representaciones y, en consecuencia, emprender este viaje heurístico para comprender y descubrir sus alusiones históricas. Con admiración y respeto a Francisco y a los nuevos investigadores, esta ponencia invita a recorrer con ellos este viaje.

Quien ha tenido el coraje de investigar sinópticamente todos los textos que los autores antiguos han escrito sobre la crucifixión varios siglos antes de la formación del cristianismo es Gunnar Samuelson[2] y, aunque concluye que no se puede saber cómo fue realmente la crucifixión la de Jesús, su indagación textual, especialmente en la dramaturgia de la tragedia griega[3], nos ayuda a explorar su itinerario lingüístico[4], al plantear desde la filología que, incluso en los relatos y discursos referentes a la pasión, hay palabras griegas (sustantivos o verbos) que han sido profusamente traducidas desde el universo semántico de la crucifixión, pero no tienen ese significado[5]: «*prospêxantes*» (Hch. 2, 23) no significa «*crucificándole*», sino «*fijándole*»; «εσταυροσατε» (Hch 4,10) significa «*clavado con esta-*

1 RODRÍGUEZ PASCUAL, Francisco. *La semana Santa de los Pueblos*. Ed. Semuret. Zamora. 2004. Francisco era catedrático de Antropología en la Universidad Pontificia de Salamanca y había iniciado esta búsqueda heurística y la proponía y apoyaba en un documental holandés denominado «Het evangelie van Kaesar», que aludía a la inscripción de Priene, cuya palabra «envangelio» se refería al Culto Imperial de Augusto, divi fili, hijo del Divus Iulius, así como a sus ritos y ceremonias que guardan semejanza con algunos ritos de la semana santa de los pueblos. Su obra antropológica y sus enseñanzas en los viajes a los pueblos de Aliste, de donde él provenía, inspiran todo este trabajo y a él se lo dedico. Rev. 10-01-2016 en: https://rodriguezpascual.wordpress.com/

2 SAMUELSON, Gunnar. *Crucifixion in Antiquity: An Inquiry into the Background and Significance of the New Testament Terminology of Crucifixion* [Tübingen: Mohr Siebeck, 2011]. Rev. el 10-01-2016 en: http://khazarzar.skeptik.net/books/crux002.pdf]

3 Id. p. 67-73 ESQUILO. *Prometeo Encadenado*. Al inicio dice Hefesto: «contra tu voluntad y la mía voy a clavarte [προσπασσαλεύσω] con indisolubles *lazos* de bronce a esta roca inhóspita».

4 Id. p. 143-150. Samuelson explica que tanto el verbo ἀνασταυροῦν como el sustantivo σταυρός, son difíciles de enlazar directamente al significado «crucificar» o al instrumento de suspensión en la crucifixión. Ninguno de los verbos significa «crucificar», ninguno de los sustantivos significa «cruz».

5 PARSONS, John Derham. The non-Christian Cross. London: 1896. [Encontrado en: http://www.gutenberg.org/files/9071/] Retomando su obra, propuse una revisión actual del significado de *prospēgnumi, anastauroo, sustauroō, stauroō y exekentêsan* en una conferencia en Utrecht (20-3-2005).

cas» o *«estacas apiladas»; « exekentêsan»* (Jn 19, 37), significa *«apuñalaron»; «ton tupon ton hêlôn»* significa «la marca de los clavos» y su paralelo *«ton topon ton hêlôn»*, «el lugar de los clavos» (Jn 20, 25-28). Muchos, como él, nos preguntamos: *¿Por qué no dice* heridas o llagas? ¿Alguien imagina el «lugar de los clavos» en manos reales de carne? El clavo dejaba un hueco en las manos hechas de madera y cera de las «imagines» de los fallecidos fijadas a un tropaeum en los ritos funerarios romanos, los *funus. ¿Aludirán estas palabras a* dichos ritos?

Una pregunta semejante se hacen los investigadores del arte cristiano, como Felicity Harley-Mcgowan[6], cuando observan en el Museo Británico una escena de la crucifixión grabada en una placa de marfil[7] —biselada para superponerse a las otras tres y formar parte de la cubierta de un evangeliario iluminado— en el que el crucificado ha sido figurado sólo con los clavos de las manos y el cuerpo no cuelga como el de Judas. ¿Se trata de la figura humana de un crucificado o de la representación de un rito funerario romano?

A los historiadores de la religión ya no les sorprende lo que un texto religioso puede decir de otro, por ejemplo, el Corán, en la Sura 4 aleya 157, dice que Jesús no fue crucificado:

> «Y por haber dicho: Nosotros matamos al Ungido, hijo de Maryam, mensajero de Allah. Pero, aunque así lo creyeron, no lo mataron ni lo crucificaron, sino que fue puesto en su lugar una figura (un simulacrum). Y los que discrepan sobre él tienen dudas y no tienen ningún conocimiento de lo que pasó, sólo siguen conjeturas. Pues, con toda certeza, no lo crucificaron».

Si, como ha demostrado Christoph Luxenberg[8], el Corán era un evangeliario del cristianismo arriano reescrito en árabe un siglo después de la fundación del Islam, ¿qué entendieron los descendientes de los cristianos arrianos, obedientes al único Dios, cuando leyeron en el Corán que a Cristo ni lo mataron ni lo crucificaron, sino que fue puesto, un simulacrum, una efigie, una figura en su lugar? Obviamente, un simulacrum era una representación que recordaban o veían en el cristianismo del imperio Bizantino que les había expulsado a la meseta caravanera del Haurán[9], ya fuera en iconos, evangeliarios iluminados o en ritos.

Un rito desde la perspectiva objetiva *etic*, es un acto realizado por personas en una comunidad humana que trasciende las acciones de la vida cotidiana[10] y les vincula a un mundo de seres presentes o pasados que no pueden verse en realidad, pero que recrean y rememoran con lazos invisibles que les unen con los antepasados que lo hicieron antes, como explica José Luis Alonso Ponga[11], pero desde el proceso subjetivo íntimo, *emic*, el rito es un acto por el que un ser humano entra a participar en la vida de otro ser humano al que alude históricamente, sin que viva ya en la misma historia. Esta alusión histórica es interpretada por la comunidad que lo representa, en ritos, imágenes o relatos y contempla, lee, canta, celebra y vive[12].

Una de las mayores preocupaciones de los investigadores es la búsqueda de la alusión histórica, la cual proyecta una nueva luz sobre los relatos evangélicos de la pasión, evidenciando su construcción literario-teatral, por ejemplo, en la escena del juicio de Jesús ante Pilato, el único personaje histórico que aparece en el Credo de Constantinopla (381) que no el de Nicea (326)[13]. La arqueóloga Joan Taylor[14] ha demostrado que Pilato era un *praefectus* que, en sus monedas, acuñaba el *simpulum* y el *lituus* de *pontifex máximus* del emperador Tiberio, símbolos de su misión de puente entre las religiones y vicario del Emperador en la región, por lo cual no podía ignorar ni la religión ni al líder religioso o político que juzgaba. Esta misma escena es deconstruida por Fernando Bermejo Rubio[15], al desvelar la inconsistencia de las autoridades de Jerusalén que presentan a Jesús como un sujeto sedicioso que merece ser crucificado ante el praefectus y pontifex máximus Pilato (Jn 19, 12), explicándole lo que debe hacer y amenazándole con acusarle de deslealtad hacia el emperador si no ejecuta a un correligionario suyo, con evidente falta de fiabilidad en la alusión histórica y, por tanto, en la reconstrucción de los hechos. No hay alusión histórica, sino literaria, cuando Pilato presenta a las multitudes al Jesús azotado y coronado de espinas diciendo «He aquí al Hombre», remedando la escena final y las últimas palabras del corifeo de la tragedia *Edipo Rey* de Sófocles, «He aquí Edipo»[16]. A su vez, este desmesurado ceremonial performativo entre Pilato y la multitud de Judea frente a Jesús, hace alusión a la historia bizantina, de donde pudo ser copiada, pues se asemeja al juicio del Emperador Bizantino contra el *hereje* ante la multitud de Bizancio en el Hipódromo, atestiguado como tradición por Ana Comnena en la Alexiada[17], esta performatividad polémica del «nosotros contra el otro», proveniente del Imperio Bizantino, se traslada al imperio Carolingio[18] y es implantada en Roma desde el siglo XIII, el día de Jueves Santo, en la ceremonia de la excomunión, donde el Obispo y los doce sacerdotes que le rodeaban, después de la lectura de los nombres de los excomulgados, procedían a tirar a tierra y apagar las luminarias que llevaban, diciendo ante la multitud «predictos omnes excomunicamus», al tiempo que todas campanas sonaban sin cadencia convocatoria, sino todas a la vez, para expulsar a los infieles[19]. La alusión histórica no elude la historia, ni es la historia, sino su metarmorfosis, y sus metáforas nos llevan a la metanoia, literalmente al más allá de lo que sabemos.

Para la mayoría de investigadores actuales, los evangelios son primordialmente literatura que guarda en sus relatos (o mitos) la huella de ritos y representaciones que, en sí, son acontecimientos antropológicos llevados a cabo por los seres humanos históricos que los han vivido y representado en su propia cultura. Las narraciones evangélicas llevan el molde literario de

6 HARLEY-MCGOWAN, Felicity. *Images of the crucifixión in late antiquity.* [Thesis PhD. Adelaida. 2011]. Son cuatro piezas de una cubierta de un evangeliario, pues están biseladas para superponerse. Rev. el 15-01-2016 en: https://digital.library.adelaide.edu.au/dspace/bitstream/2440/21742/2/02whole.pdf

7 http://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details.aspx?objectId=60937&partId=1

8 LUXENBERG, Christoph. *Das Siro-Aramaische Lesssart des Koran // The Syro-Aramaic Reading of the Koran.* 2000. En: http://www.aramaic-dem.org/English/History/Christoph%20Luxenberg.pdf

9 Viviana M. T. «Comunidades cristianas al este del Jordán». *Rev. Teolog y Vida* (2002). Rev. el 10-01-2016 en : http://www.scielo.cl/pdf/tv/v43n2-3/art24.pdf

10 TURNER, Victor. *El proceso ritual Estructura y antiestructura.* Madrid: Ed. Taurus, 1988. p. 25.

11 ALONSO PONGA J. L. *Rito y sociedad en las comunidades agrícolas y pastoriles de Castilla y León.* Valladolid: Ed. Junta de Castilla y León, 1999. ALONSO PONGA, J. L. el alii. (Coords). *Teoría y Praxis de la Museogr afía Etnográfica. Actas del Ier Congreso Internacional de Museografía Etnográfica.* Zamora: Ed. Museo Etnográfico de Castilla y León, 2006. Rev. 04-05-2016 en: http://www.museo-etnografico.com/pdf/etno_praxis2008.pdf

12 Id. «La construcción mental del patrimonio inmaterial». *Jornadas para la protección del Patrimonio Inmaterial.* 2009. Rev. el 10-01-2016 en: http://www.mecd.gob.es/cultura-mecd/dms/mecd/cultura-mecd/areas-cultura/patrimonio/mc/patrimonioculturale/n-0/capitulos/09-Construccion_mental_Patrimonio.pdf

13 El concilio de Constantinopla (381) es explícito en denominar la Pasión con dos verbos pasivos, crucificado y sepultado: «crucifixus pro nobis est sub Pontio Pilato et sepultus et tertia die resurrexit» con respecto al de Nicea (326) que sólo utiliza un verbo incompleto, padeció: «homo factus est, passus est et resurrexit tertia die». Que un concilio desconoza la Pasión y el otro sí, evidencia una la huella temporal —56 años— del período de la probable construcción literaria de la Pasión.

14 TAYLOR J. E. «Pontius Pilate and the Imperial Cult in Roman Judaea». En *New Test. Stud.* Nº 52, 2006, pp. 555-582. Cambridge University Press. Rev el 10-01-2016 en: http://www.academia.edu

15 BERMEJO, F. «Deconstrucción de los relatos evangélicos de la pasión. Sobre el arraigo de la ficción en la Historia de las religiones». En *'Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones.* Nº 20, 2015, pp. 37-68.

16 SÓFOCLES. *Edipo Rey.* Final: CORIFEO.-¡Oh habitantes de mi patria, Tebas, mirad: he aquí a Edipo, el que solucionó los famosos enigmas y fue hombre poderosísimo; aquel al que los ciudadanos miraban con envidia por su destino! ¡En qué cúmulo de terribles desgracias ha venido a parar! De modo que ningún mortal puede considerar a nadie feliz con la mira puesta en el último día, hasta que llegue al término de su vida sin haber sufrido nada doloroso.

17 COMNENA, Anna. *The Alexiad*, trans. E. Dawes, Book XV: http://www.fordham.edu/halsall/basis/ AnnaComnena -Alexiada 15.asp (Observado: 25.06.2013).

18 MOORE, R. I. *La guerra contra la herejía. Fe y poder en la Europa medieval.* Barcelona: Ed. Critica, 2014; RODRÍGUEZ, Gerardo. «Historia y narración. ¿Cómo los carolingios escriben el mundo? En *Rev. Tiempo y Espacio.* Ed. Universidad de Bio-Bío. Chile, 26, 2011.

19 ALONSO PONGA, José Luis. *Vox Dei ac vox populi. Le campane di San Pietro in Vaticano.* Città delVaticano: Edizioni Capitolo Vaticano, 2014, pp. 76-79

Homero y las escenas de la pasión, el modelo de las tragedias de Eurípides y Esquilo, y a través de estos modelos se alude a una historia y cultura concreta del cristianismo. La alusión histórica la hacen los evangelistas y escritores cristianos con estos modelos literarios griegos con los que habían aprendido a leer y a escribir, porque no tenían otros. Los investigadores actuales ya no confunden ni leen estos modelos literarios como documentos históricos. Así, Dennis McDonald[20], demuestra que el Evangelio de Marcos sigue el modelo literario de Homero, por ejemplo, en el relato de la tempestad calmada, con evidentes paralelismos entre Odiseo y Jesús. Por otra parte, Karl Olav Sandnes[21] investiga los centones[22], re-escrituras del Evangelio con versos de Homero como el de la ex-emperatriz Eudocia Athenais (s. V), o el de Faltonia Betitia Proba (s. IV), que re-escribe el evangelio con versos de Virgilio. Esto prueba que a pesar de que el autor de Adversus Haereses criticaba los centones[23], las cultísimas mujeres bizantinas lo seguían componiendo rodeadas de un grupo de excelentes dramaturgos[24]. Y, aunque el teatro fuera relegado paulatinamente por Bizanzio como cultura pagana, David Litwa[25] ha demostrado que muchos de los primeros escritores cristianos incorporaron rasgos divinos de los Dioses mediterráneos en sus discursos sobre Jesús, como Justino Mártir[26], o Ignacio de Antioquía[27] construyendo así una deificación discursiva de Jesucristo, ya fuera en forma de declaración teológica —cómo era divino—, ya fuera en forma de juicio histórico —cómo llegó a ser representado Jesús—. Ambos procesos, uno *emic* —cómo vivían a Jesús los cristianos (o cristología)—, el otro ético —cómo lo concebían y representaban históricamente las comunidades cristianas que adoraban a Jesús— evidencian que, en sus evangelios, epístolas, apocalipsis, poemas y tratados apologéticos, los cristianos expresaron lo que para ellos significaba Jesús como ser divino mediante lenguajes, valores y conceptos que fueron comunes en la cultura greco-romana y, posteriormente, bizantina, carolingia, etc. Litwa propone esta búsqueda heurística de la actualización histórica de los cristianos de cada época que, a través de sus narraciones, dramatizaciones, imágenes y ritos, representaron su divina concepción, su nacimiento, bautismo, transfiguración, crucifixión, y resurrección, desde los que las iniciaron hasta los que hasta hoy siguen re-construyendo a Cristo con sus propios modelos eco-culturales.

Los autores clásicos también re-escribían ritos y representaciones. Homero re-escribía a los grandes héroes benefactores (evergetas) de los cantos premicénicos, y los reunía en un solo personaje que incorporaba a todos ellos, Odiseo. Lo mismo hacía Virgilio incorporando a Eneas, Eurípides a Dionisos, o Plutarco que escribió, con el mismo modelo homérico, las *Vidas paralelas*, y en la introducción a las vidas de Alejandro y César, dice en nombre de todos los autores: «No escribimos historia, sino vida»[28]. Este género «bioi»[29], ubicuo en los evangelios, se forma por medio de una transposición diegética, denominada así por Gérard Genette[30] para explicar cómo un lector o espectador puede percibir la presencia de un texto en otro, es decir, una copia o re-escritura, ya sea del propio autor o de otro de distinta época; o puede percibir el paralelismo o incorporación de una vida en otra, o de un rito en otro, por ejemplo, la acción ritual[31] del funus imperatorum[32] en la acción dramática de la Pasión como sugería el teólogo protestante Ethelbert Stauffer[33] al indicar que las honras fúnebres de los emperadores, especialmente las de Julio César, anticipaban algunos motivos de la liturgia de Viernes Santo de la Iglesia Romana y en las tradiciones populares, una hipótesis plausible releyendo en sinopsis la estructura religiosa, ritual, ceremonial y teatral de los autores que las narraron, Suetonio, Plutarco, Dion Casio, Velleio Paterculo, Apiano de Alejandría y Nicolás Damasceno[34].

Las representaciones del teatro greco-romano, especialmente las tragedias, incorporaban un rito previo que comenzaba con una procesión alrededor del teatro con las imágenes de los dioses familiares y ciudadanos, como iniciación al misterio de la tragedia y su catarsis. Christine C. Schnusenberg[35] ha investigado el paradigma del teatro como creador de identidad ecocultural en los seres humanos, entrecruzando espacios y tiempos escénicos de la naturaleza (Solsticio de Invierno, Equinoccio de Primavera), con escenarios mítico-dramáticos de los dioses y héroes antepasados salvadores (soter) y benefactores (evergetas). Para la cultura griega y romana, el teatro —su catarsis— engendraba la paz entre los dioses y los seres humanos. Este paradigma lo observa también Schnusenberg en la cultura cristiana y sus fiestas, desde los inicios del drama litúrgico cristiano a las complejas estructuras del drama siríaco, o al drama litúrgico bizantino, hasta el complejo drama alegórico de la Misa Carolingia del obispo Amalario de Metz en el siglo IX. El culto cristiano es para Schnusenberg una recreación del acto arquetípico de Jesús, la Eucaristía, el primer acto performativo de Jesús en la última Cena, en el marco temporal del equinoccio de primavera, el tiempo sagrado del drama de la Pasión y Resurrección de Jesús. Cada vez que los cristianos recrean la Última Cena, vuelven a entrar en el gran drama universal de Jesús el Cristo, no como meros espectadores sino como participantes activos que plasman en sus vidas la entrega de la vida del crucificado y al mismo tiempo el sacrificio de todos los crucificados de la humanidad, desde la metáfora hasta la transformación histórica: el pan —*esto es mi cuerpo*— el vino —*esta es mi sangre*— y la palabra dramática —*que se entrega por vosotros…derramada por vosotros y por muchos*—.

En este mismo sentido hay historiadores muy interesados en los ritos antecesores, por ejemplo, un rito popular romano antecesor de la Eucaristía que cuenta la historia de los mártires que pasaban por la vida haciendo el bien[36], llamados «populares», que querían

20 MacDONALD'S, D. R. *The Homeric Epics and the Gospel of Mark*. Yale: Ed. New Haven. University Press, 2000.

21 SANDNES, K. O. *The Gospel 'according to Homer and Virgil': cento and canon*. Boston: Ed. Brill, 2011

22 PRIETO DOMÍNGUEZ, Óscar. «¿Qué era un centón para los griegos?» En *Myrtia*. Nº 23, 2008, pp. 135-155; «Historia del centón griego». En *CFC (G): Estudios griegos e indoeuropeos*. Nº 19, 2009, pp. 217-232.

23 IRENEO DE LYON. *Adversus Aereses* (LIB. I, 9): «¿Qué lector inexperto no se dejará atrapar por estos versos, llegando a creer que fueron compuestos por Homero en este orden para tratar aquel tema? Sin embargo, el conocedor de Homero reconocerá los versos sin admitir el tema tratado, sabiendo que uno se refiere a Ulises, otra al propio Heracles, otro a Príamo, otro a Menelao y Agamenón». [Queda abierta la pregunta sobre la disonancia cronológica suscitada al descubrir un autor del siglo II criticando centones del siglo IV].

24 THEIS L., MULLETT M. and M. GRÜNBART. *Female Founders in Byzantium and Beyond*. Viena: by Böhlau Verlag Gesellschaft, 2014. Rev. en 10-01-2016 en: https://fedora.ebook.fwf.ac.at/fedora/get/o:438/bdef:Content/get

25 LITWA, M. D. *Iesus Deus: The Early Christian Depiction of Jesus as a Mediterranean God*. Minneapolis: Fortress Press, 2014.

26 I Apol. 21,1-3 «Y cuando hablamos del Verbo encarnado de Dios antes de todos los siglos, cuando decimos que ha nacido de una virgen sin ninguna cooperación extraña, que fue muerto y que después de resucitado ha subido a los cielos, nuestro relatos no son más extraños que las historias de esos personajes que vosotros llamáis hijos de Júpiter»… En: http://www.documentacatholicaomnia.eu/20_30_0100-0160-_Iustinus,_Sanctus.html

27 En Ignacio de Antioquía en *Efesios* IX, 1 se puede ver la utilización de vocabulario teatral describiendo la crucifixión: «elevados a lo alto por la «máquina» en que Jesu Cristo fue colgado. «anaphéromenoi eis ta úpsê dià tês mêchanês Iêsoû Christoû, (h)ós estín staurós». [*mêchanês* era la grúa del «*deus ex machina*» de las tragedias griegas].

28 PLUTARCO. *Alexandro* 1. 2

29 BURRIDGE, R. A. «Biography as the Gospels' literary genre». In *RCatT*. 38/1, 2013, pp. 9-30. En: http://www.raco.cat/index.php/RevistaTeologia/article/viewFile/266989/363049

30 GENETTE, G. (1982) *Palimpsestes: la littérature au second degré*. Paris, Éditions du Seuil, 1982

31 FAVRO D. JOHANSON C. «Death in Motion. Funeral Processions in the Roman Forum». *Journal of the Society of Architectural Historians 69*, no. 1 (March 2010), the Society of Architectural Historians. University of California Press. 2010. Rev. el 10-2016 en: http://www.classics.ucla.edu/people/faculty/johanson/Publications/JSAH6901_03.pdf

32 ARCE, J. *Funus Imperatorum: los funerales de los emperadores romanos*. Madrid: Editorial Alianza, 1990.

33 STAUFFER, E. *Jerusalem und Rom im Zeitalter Jesu Christi*. Bern: Verlag, 1957; *Christ and the Caesars*. Erlangen, 1954. [Citamos sólo su viaje heurístico, no su agenda tendenciosa].

34 DAMASCENO, Nicolaos. *Bios Kaisaros*. Copia manuscrita griega del s. XVI. Real Biblioteca del Monasterio del Escorial. [w-I-11] Esta copia griega escurialense del sabio secretario de Herodes el Grande que me ayudó a encontrar e investigar su director José Luis del Valle, es el que mejor relata este asesinato en forma de tragedia religiosa: «… Así la divinidad mostraba cuál sea el curso de las cosas humanas… fue la divinidad a conducirlo al lugar del enemigo… «…Perdonó por encima de la humana creencia a todos cuantos levantaron las armas contra él «… «Prefería morir antes que ser temido».

35 SCHNUSENBERG, Christine C. *The mythological traditions of liturgical drama: the eucharist as theater*. Paulist Press, 2010. Rev. el 10-01-2016 en: http://nameless-faceless.net/biblio/excerpts/schnusenberg.html

36 «…cómo anduvo haciendo el bien y sanando a to-

abolir la esclavitud, repartir la tierra para todos los pobres y reconocer el derecho de ciudadanía a todos los seres humanos, frente a otro grupo de romanos, los «optimates», que pretendían ser los únicos ciudadanos romanos libres y que el resto fueran sus esclavos y, por eso, asesinaban a los «populares». Pina Polo y Marco Simón[37] rescatan en su investigación un rito de religiosidad popular asombroso que Plutarco[38] narra tras el asesinato del popular Cayo Graco por defender el derecho de la tierra para los pobres como hizo su hermano Tiberio Graco, resaltando que los habitantes de Roma les veneraron levantándoles estatuas, colocándolas en un paraje público y, consagrando los lugares en que fallecieron, les ofrecían las primicias de los frutos que llevaban de cada estación, aseverando que muchos les adoraban y hacían sacrificios en su honor cada día, «concurriendo a aquellos sitios como a los templos de los dioses». Orosio y Plutarco aseguran además que doscientos cincuenta compañeros y más de tres mil seguidores fueron asesinados. Cicerón cuenta que al mártir popular Mario Gratidiano, le erigieron estatuas (statuae) en todos los «vici» (barrios) de Roma y en ellas era honrado con *incienso y velas*; Séneca añade que era venerado con ofrendas de vino, ofrendas de tortas y se encendían pequeñas candelas en los altares de los dioses. Si este rito perduraba en la memoria colectiva, el relato de la Última Cena de Jesús tenía sentido, aludía a la historia de los mártires de cada época, que pasaron por el mundo haciendo el bien, liberando a los oprimidos. Y si este rito, como demuestra Helena Gittos[39] desde el su reciente trabajo sobre el drama y la liturgia medieval estudiándo en los manuscritos catedralicios y conventuales, sus diferentes formas de performatividad, su gran variedad de rituales, debido a la audiencia diversa, al contexto histórico y a las decisiones tomadas por los inteligentísimos monjes y monjas compiladores y copistas conscientes de que realizaban nuevas composiciones que todos aceptaban con innumerables variaciones en las prácticas bautismales y eucarísticas, si este rito se ha ido adaptando permanentemente a las condiciones eco-culturales, puede seguir adaptándose en el siglo XXI.

Francisco Rodríguez Pascual y tantos antropólogos que nos han precedido, en pura expresión de León Felipe, nos dejaron unas excelentes herramientas antropológicas y se fueron. Y nos dejaron solos, sin que nadie nos mire para que trabajemos mejor, porque no es lo que importa hablar solo de ritos o representaciones de la crucifixión de Cristo, ni siquiera saber lo que ocurrió, sino dejar que ellos nos hablen y se expliquen a sí mismos a lo largo del viaje de esta historia humana que es la nuestra.

El viaje heurístico de los nuevos investigadores por los ritos y representaciones de la crucifixión sigue un itinerario histórico Bizantino, Carolingio, Hispano, Latino-Americano, etc. intentando encontrar su adaptación eco-cultural. Arnold Toynbee sostenía que Europa, desde el imperio Carolingio, debe su construcción al Imperio Bizantino. Todo lo que ocurría en el imperio Carolingio-Otoniano, se había desarrollado al máximo en el Imperio Bizantino como demuestra Talbot[40]. El período de mayor producción cultural del imperio Carolingio se corresponde con el reinado de Otón II, Otón III y Enrique II, que coincide con la intersección entre los Otones, el Imperio Bizantino y los reinos eslavos con la colaboración de obispos, emperadores, papado y, especialmente, con la culta mujer religiosa carolingia. Paradigma de esta época es Teofano, princesa bizantina, que se casó con Otón II, y, a su deceso, fue la emperatriz regente de su hijo Otón III, que, como era ya acostumbre, había traído de Bizancio a sus hermanas y familiares para convertirlas en abadesas y contribuir a la propagación de los Evangeliarios y Salterios iluminados otonianos, cuya función ha investigado Susannah D. Fisher[41], especialmente en las ceremonias litúrgicas e imperiales a principios del siglo XI, explicando la performatividad de sus coberturas de plata, oro, marfil y piedras preciosas brillantes, y sus composiciones concéntricas del rostro y cuerpo de Cristo, Palabra de Dios hecha carne, emplazadas por sus artistas para ser contempladas y establecer las complejas relaciones entre los espectadores otonianos y su emperador cristiano[42], y más específicamente como escenificación ritual de poder en las celebraciones de la vigilia Pascual de la catedral de Bamberg, una de las cuales fue celebrada en abril de 1020, por el Papa Benedicto VII como signo de alianza con Enrique II, Emperador del Sacro Imperio, frente al Imperio de Bizanzio.

Andrew Walker White[43] demuestra que, a comienzos del Imperio Bizantino, el teatro griego sobrevivió a la conversión del Imperio al cristianismo, principalmente en virtud de una decisión de los primeros emperadores de desacralizar los templos y sus estatuas y convertirlos en 'patrimonio cultural' garantizando una transición a la nueva religión del Imperio Bizantino. A pesar de sus esfuerzos polémicos, la Iglesia no tenía poder para cerrar el teatro y los cristianos no tenían ningún problema en ir al teatro, porque los dioses que se representaban ya no tenían ningún significado para ellos. Algunas prácticas como las pompas y otros ritos del Culto Imperial Romano fueron integrados en los servicios de la Iglesia, y se incorporaron en la liturgia estacional en las basílicas, que, con su inmensidad arquitectónica y la maravillosa performatividad de su luz[44] y sus iconos[45], se convirtieron en la morada del Emperador y de Cristo, pues allí estaba el trono del emperador, que todavía perdura en las Iglesias Orientales y la morada de Cristo en la Eucaristía, permanente escenificación del drama del Dios Cristiano.

Es muy importante aclarar que los investigadores actuales han comenzado a comprender el «teatro» bizantino en su performatividad cultural, como un espectáculo masivo entre el gobernante —su piedad y clemencia— y sus súbditos. Margaret Mullett[46] muestra que esta sociedad fundamentalmente performativa eclipsó la tragedia griega de sus grandiosos teatros, para reemplazarla por el teatro de la vida social imperial, cuya catarsis se alcanzaba en actos masivos de juicios de condena y ceremonias de ejecución, que designaban como enemigos a unos ciudadanos bizantinos frente a los otros (iconoclastas vs. iconódulos; herejes vs. ortodoxos) con el fin de unificar el imperio. Hasta los concilios contibuyeron a una « lengua oficial de separación.» Sin embargo, en los monasterios femeninos y masculinos que ve Egeria, el teatro no es reemplazado, sino que es incorporado a la liturgia monástica[47], a las paraliturgias y a los poemas dramáticos o centones, en los que se manifiesta un cristianismo femenino ubicuo y, de algún modo, contracultural al imperio. Así ocurre con Egeria que, al relatar su viaje de Hispania a Jerusalén, se da cuenta de que los ritos y representaciones de la crucifixión son comunes a ambos lados del imperio: *Uigiliae autem paschales sic fiunt, quemadmodum ad nos… Ea autem hora fit missa uigiliarum ipsa die, qua*

dos los oprimidos... (Hech. 10, 38)

37 PINA POLO, Francisco y Francisco MARCO SIMÓN. «Mario Gratidaino, los compita y la religiosidad popular a fines de la república». *Rev. Kio*. 1, 80, 2000, pp. 154-170. Encontrado en la web de Grupo Hiberus, Universidad de Zaragoza: http://155.210.60.15/hant/hiberus/biblioteca/pina1.pdf

38 PLUTARCO, *Vidas Paralelas. Cayo Graco*. Rev. el10-1-2016 en: http://www.imperivm.org/cont/textos/txt/plutarco_vidas-paralelas-tvi-graco.html

39 GITTOS, Helen and Sarah HAMILTON (Edited). *Understanding Medieval Liturgy. Essays in Interpretation*. Routledge, 2015 p. 15.Rev. el 10-01-2016 en: https://kar.kent.ac.uk/41972/1/1%20Gittos.pdf

40 TALBOT, Alice Mary. «Female patronage in the palaiologan era: Icons, minor arts and manuscripts». En *Female founders in Byzantium and beyond*. Wien: Böhlau Verlag, 2011/12.

41 FISHER, S. D. *Materializing the Word: Ottonian Treasury bindings and viewer Reception*. New Jersey: New Brunswick, 2012. Rev. el 10-01-2016 en: https://www.academia.edu

42 Las cubiertas de marfil y piedras preciosas del Codex Aureus de Echternach (Nuremberg, Museo Nacional Germánico); los Evangelios de Reichenau (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4454); las perícopas de Enrique II (Munich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 4452); el Codex de Uta (Múnich, Bayerische Staatsbibliothek, Clm 13601); el Evangelios de Theófano (Essen, Münsterschatz); y el Evangeliio Áureo de Aquisgrán y las cubiertas de plata Domschatz. (Aquisgrán).

43 WALKER WHITE, A. *The artifice of Eternity: a study of liturgical and theatrical practices in Byzantium*. University of Maryland, 2006. Rev. el 10-01-2016 en: http://drum.lib.umd.edu/bitstream/handle/1903/3894/umi-umd-3641.pdf

44 BOGDANOVIĆ, Jelena. «The Rhetoric and Performativity of Light in the Sacred Space: A Case Study of The Vision of St. Peter of Alexandria». *Ed. Architecture Publications*. Iowa State University Digital Repository. 2013. Rev. el 10-01-2016 en: http://lib.dr.iastate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1022&context=arch_pubs

45 PENTCHEVA, Bissera V. «The Performative Icon». *Art Bulletin*. Volume LXXXVIII, Number 4, 2006. Rev. en 10-1-2016 en: http://www.jstor.org/stable/25067280?origin=JSTOR-pdf

46 MULLETT, M. «No Drama, No Poetry, No Fiction, No Readership, No Literature.» In JAMES L. *Companion to Byzantium*. Editor Liz James. Blackwell Publishing Ltd. 2010. p. 227,

47 MCCALL, R. D. *Do this: Liturgy as performance*. Indiana: University of Notre Dame, 2007. p. 9-16. Rev. en 10-01-2016 en: http://www3.nd.edu/~undpress/excerpts/P01128-ex.pdf

hora et aput nos. (21,1.2; 25,2; 27,1), y al culminar su viaje por el imperio Bizantino y ver «muchos monasterios de hombres y mujeres», y encontrarse con excelentes mujeres como la diaconisa Marthana, es testigo de que más allá de sínodos adversos como el de Laodicea[48] (341), las mujeres religiosas, como Eudocia, siguieron creando la mística cristiana a través de los poemas dramáticos bizantinos con los modelos literarios de Homero, Eurípides y Esquilo, como muestra en este congreso Pietro Toraro en su ponencia «Il Christus patiens e le sue fonti nel dramma greco».

Anne Winston-Allen[49] ha investigado la creación de manuscritos iluminados en la Edad Media por las religiosas de los monasterios europeos sucesores de los bizantinos. Las Crónicas de Convento[50] hablan de monjas iluminadoras de manuscritos, que firmaban en forma de autoretrato como Guda[51], o con minúsculas iniciales e imágenes con sus nombres, pintadas en los márgenes, y que, debido a su condición de hijas, hermanas y parientes de las familias de los emperadores, patrocinaron y coordinaron la producción y financiación de los manuscritos más bellos y costosos creados en la Edad Media. Estos conventos femeninos eran escuelas de formación de las jóvenes mujeres de las clases patricias y cajas de seguridad de testamentos, escrituras y contratos; eran también instituciones financieras de préstamos e inversión para el contrato de artesanos y artistas o para repartir alimentos y limosnas a los pobres, incluso eran lugares de retiro al final de la vida.

48 El Sínodo de Laodicea decretó en el canon XLV «Non oportet mulieres ingredi ad altare». Rev.el 10-01-2016 en: http://www1.unipa.it/storichedeldiritto

49 WINSTON-ALLEN, Anne. *Repertorium of Manuscripts Illuminated by Women in Religious Communities of the Middle Ages. AGFEM Arbeitsgruppe geistliche Frauengemeinschaften im europaeischen Mittelalter* (Working Group on women Religious in the European Middle Ages). Rev.el 10-01-2016 en: www.agfem-art.com y http://www.winston-allen.com

50 WINSTON-ALLEN, Anne. *Convent Chronicles: Women Writing about Women and Reform in the Late Middle Ages.* University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2004

51 Monastic Matrix. A scholarly resource for the study of women's religious communities from 400 to 1600 CE Ohio State University. Rev. el 10-01-2016 en: http://monasticmatrix.osu.edu/

Los monasterios del Imperio Otoniano eran pequeñas ciudades con derecho a acuñar sus propias monedas, recaudar impuestos y mantener ejércitos. Los scriptoria de los monasterios y catedrales eran los principales centros de producción artística del imperio y los administraban como en Bizancio por miembros de la familia imperial. Anne concluye que estas mujeres hacen e ilustran los tipos de libros que les gustaba poseer y dar como regalos: obras que expresan sus necesidades espirituales, intereses y perspectivas. De hecho, hicieron miles de estos libros e iluminaron una buena parte de ellos, la mayoría de los cuales aún no se han estudiado ni descrito. El hecho de que muchos de estos libros de canto y oración en lenguas vernáculas eran propiedad de las mujeres seculares —aunque hechos en el taller conventual— refleja las nuevas tendencias de la producción de libros en el siglo XV, como demuestra el proyecto on-line «Medingen Manuscripts», dirigida por Henrike Lähnemann[52].

De todas estas iluminaciones, las más numerosas son las escenas de la pasión, especialmente el descendimiento, apenas descrito en Marcos con la expresión lacónica «bajó el cuerpo de Jesús», pero que, en iconos bizantinos y en los manuscritos, se ilumina dramática y poéticamente teniendo como protagonista a la Madre de Dios. Los manuscritos carolingios iluminaban una imagen de María que revelaba la santidad de la madre de Dios, mientras que los manuscritos otonianos iluminaban la imagen de María como madre humana de Cristo. Hay códices carolingios[53] como el Egberti, del scriptorium de Maguncia, modelado de los evangelios de Ada[54] (s. IX) que sólo representan a Nicodemo y José; otros como los Codex Áureos, Otonianos y Sálicos (s. X-XII), van incorporando más personajes en las escenas de la crucifixión y el descendimiento, como el Escurialensis[55], o el salterio el de Munich[56] (siglo XIII) se incorpora a María tomando el brazo de su hijo, como se representa en iconos, frescos o en piedra como en Santo Domingo de Silos (s. XII), inspirados en la espiritualidad del Lamento de María que predican Gregorio de Nicomedia y Romanos el Melódico[57].

Este descendimiento también se plasma en madera y en pintura y va haciendo explícito el protagonismo de la Piedad de María, como demuestra Laura Rodríguez[58]. Unos siglos más tarde se desarrolla el fenómeno interesantísimo de las esculturas móviles de la crucifixión investigado por la arqueóloga Tanya A. Jung[59] haciendo un estudio antropológico cultural, Kamil Kopania[60] recorriendo todos los cristos articulados de Europa, Ruth Fernandez[61] adentrándose en el detalle de las distintas formas de construcción, e Ilaria Tameni[62] verificando su doble función en Florencia, Asís, Perugia, Foligno, Bolonia, Como, y Carla Varela Fernandes[63] investigando los cristos articulados de Portugal.

Tanya Jung siguiendo a Igor Kopytoff[64] describe la biografía cultural de las esculturas articuladas de Cristo de finales de los siglos XIV y principios del XV al sur de Alemania, hechos de madera de tilo, árbol mítico del entorno, en el que Sigfrido se rindió a su sueño mágico, ya que los bosques y los árboles eran las moradas de los dioses y sirvieron como centro de sacrificio y culto en tradiciones religiosas precristianas de Europa central. Tanya destaca que estos vínculos religiosos con el árbol sagrado continuaron en el período cristiano y fueron adoptados y transformados para incorporarlos en el acto del descendimiento. Para los cristianos, estos Cristos móviles eran objetos sagrados asociados con lo divino en ritos y representaciones religiosas; para los antropólogos, forman parte de una relación social entre personas mediadas por las imágenes construidas para ello y transformadas a través de la acción comunitaria, que convierte incluso la propia topografía en marco narrativo mediante su adaptación eco-cultural. Cuando las esculturas de Cristo se ponían en movimiento durante el ritual dramático, el poder de la presencia dado a la imagen permitía la recuperación

52 LÄHNEMANN, Henrike. *Medingen Manuspcripts.* En: http://medingen.seh.ox.ac.uk/ http://research.ncl.ac.uk/medingen/public_extern/

53 Carolingio se refiere al período en el que gran parte de Europa occidental fue gobernada por la dinastía que estableció Pipino el Breve en el año 751, cuyo hijo, Carlomagno, fue coronado emperador en 800 y gobernó el imperio hasta su muerte en 814. El renacimiento carolingio de alrededor del 775-900 estuvo marcado por grandes logros en el arte, la arquitectura, la literatura, la religión y la ley.

54 Ada, hermana de Carlomagno, encarga un Evangelio alrededor del 750, a los que siguen unos 10 manuscritos iluminados semejantes, con tallas de marfil en la tapa.

55 *DER CODEX AUREUS ESCORIALENSIS Die Faksimile-Edition. Das Goldene Evangelienbuch für Speyer.* Eds. Bibliotheca Rara Verlagsgesellschaft. Münster: Testimonio Compania Editorial, Madrid, 1995, Fol. 83 recto. Puede verse en la Real Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial. Rev. el 10-01-2016 en: http://www.mgh-bibliothek.de/dokumente/a/a138202+0001+0001.pdf

56 Observado el 15-12-2015 en la World Digital Library https://www.wdl.org/es/ En líneas Históricas. Manuscritos iluminados de Europa. https://www.wdl.org/es/sets/illuminated-manuscripts/timeline/

57 SHOEMAKER, S. J. «A Mother's Passion: Mary at the Crucifixion and Resurrection in the Earliest Life of the Virgin and its Influence on George of Nikomedeia's Passion Homilies». In *The Cult of the Mother of God in Byzantium: Texts and Images.* BRUBAKER, L. and M. B. CUNNINGHAM. Ashgate Publishing, Ltd., 2011

58 RODRÍGUEZ PEINADO, L. «El descendimiento de la cruz». En *Revista Digital de iconografía medieval* (RDIM). 2011, pp. 29-37. Rev. el 10-01-2016 en: https://www.ucm.es/data/cont/media/www/pag-41519/rdim_6.pdf

59 JUNG, T. A. *The phenomenal lives of movable Christ sculptures.* Tesis.University ofMaryland. Rev. el 10-01-2016 en: http://drum.lib.umd.edu

60 KOPANIA, K. *Animated Sculptures of the Crucified Christ in the Religious Culture of the Latin Middle Ages.* Warszawa: Wydawnictwo Nerito, 2009. Rev. el 10-01-2016 en: http://otworzksiazke.pl/images/ksiazki/animated_sculptures_of_the_crucified_christ/animated_sculptures_of_the_crucified_christ.pdf

61 GONZÁLEZ R. *Sistemas de Articulación de los Cristos de descencimeinto.* Ed. Máster en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, 2012. Encontrado en publicaciones de la Universidad de Valencia: https://riunet.upv.es/handle/10251/15562

62 TAMENI, I. «The Piety's Theatre: mobile crucifixes in holy Friday's depositions». *Revista digital PARNASEO.* Univ. Valencia. En: http://parnaseo.uv.es/ http://parnaseo.uv.es/Ars/webelx/Pon%C3%A8ncies%20pdf/Tameni.pdf

63 VARELA FERNANDES, C. «Pathos, the bodies of Christ on the Cross. Rhetoric of suffering in wooden sculpture found in Portugal, twelfth-fourteenth centuries. A few examples». *RIHA Journal 0078* | 28 November 2013.

64 KOPYTOFF, I. «The cultural Biography of Things: Comoditization as process». En *The social Life of Things. Commodities in cultural perspective.* Cambridge University Press, 1986. Las preguntas ¿de dónde vienen los cristos articulados y quién los hizo? ¿cuál ha sido su itinerario hasta el momento, y qué personas los consideran valiosas y cómo? ¿cuáles son las «edades» reconocidas o períodos en la «vida» de los cristos articulados, y cuáles son sus marcadores culturales? ¿cómo cambia el uso de los Cristos articulados y qué ocurre cuando llegan el final de su utilidad?

del espacio y el tiempo sagrado, eran representaciones vívidas del cuerpo de Cristo, estrechamente relacionadas con la presencia real de Cristo en la Eucaristía.

Kamil Kopania ha realizado una investigación del catálogo de Cristos articulados más completo que se haya podido hacer hasta ahora en el sur de Europa: Italia, España, Alemania, Austria, Suiza, Portugal, Bélgica, la República Checa, Polonia, Francia y Eslovaquia. Ha descubierto que, durante el triduo pascual, se utilizaban esculturas articuladas de Cristo crucificado en la Depositio teatralizada durante las ceremonias de países situados al norte de los Alpes, y también en las Ceremonias paralitúrgicas en Italia y en España, por lo general a cargo de los miembros de las cofradías religiosas, y, además, en Autos Sacramentales, realizados en el territorio de la Gran Bretaña. Durante la mayor parte del año litúrgico, estas imágenes podrían cumplir las mismas funciones que la mayoría de las representaciones escultóricas de Cristo crucificado o yacente. Las esculturas articuladas de Cristo crucificado no sólo se propagan en la Edad Media sino que entre los siglos XVI y XX se producen obras de este tipo que se encuentran en Alemania, Austria, España, Alemania, Polonia, Italia y en los países del Nuevo Mundo como Brasil, México, Ecuador, Bolivia, etc. El resultado del estudio de las obras catalogadas y su documentación le lleva a la conclusión de que las esculturas articuladas de Cristo crucificado ocuparon un lugar especial en la cultura religiosa de la Edad Media y son un testimonio del impacto que las obras de arte tenían en la emoción de los fieles, por lo que no se puede comprender plenamente la vida religiosa de aquellos tiempos y la forma en que la fe se vivió sin tener en cuenta el papel desempeñado por estas esculturas en los ritos de la Iglesia Romana.

Ilaria Tameni recorre la función de las esculturas articuladas de Cristo a través de los libros de las cofradías de Florencia, Asís, Perugia, Foligno, Bolonia y Como, descubriendo que existe un mismo tipo de simulacros, imágenes, para diferentes funciones paralitúrgicas y teatrales. Los documentos informan que el Cristo articulado podría representar el cuerpo del Cristo durante las ceremonias litúrgicas de la Depositio del Viernes Santo, en el interior de las iglesias, y luego se incluía en las representaciones de devoción más ricas y más dramáticas de los laicos, o se colocaba en oratorios de cofradías o al aire libre en espacios municipales comunes, y también se utilizaba como instrumentos de homilética en los sermones dramáticos, sobre todo, por los frailes del convento. La conclusión de Ilara es que la participación de la Pasión y Muerte de Cristo en las diversas formas de Teatro de la Piedad fue y es un evento inolvidable para los fieles.

Julio González Montañés[65] en su excelente tesis, hace un completo recorrido por el drama y la iconografía, —ritos y representaciones— del teatro medieval, especialmente el relato del descendimiento, que dio lugar en la liturgia occidental a una ceremonia dramática, la Depositio, que se celebraba en numerosas iglesias en el Viernes Santo. Desde la Pasión de Montecasino, a finales del siglo XII, lo que en principio era una ceremonia mimada o con textos litúrgicos, se convirtió en un verdadero drama en el que intervenían actores (Nicodemo, José de Arimatea, las Marías...) que representaban un libreto. Existieron también espectáculos teatrales en el interior de los templos carolingios, cuyos tramoyistas bizantinos habían conservado las tradiciones del teatro de la época helenística y romana, con sus Deus ex machina, máquinas aéreas, trucos y desapariciones, que más tarde, también se representarían fuera de las iglesias, incluso en el Coliseo de Roma. A mediados del siglo XIV, se incluye en este rito o representación un Cristo que tiene los brazos articulados y puede ser separado de la cruz lo que permite llevar a cabo sin dificultad la ceremonia del Desenclavo, Descendimiento y Entierro, que se realizaban con actores reales que desenclavaban a la imagen, la bajaban de la cruz y la depositaban en la urna, como todavía se hace en algunos lugares de España. El origen de este rito está en el teatro bizantino, en el rito dramático del Threnos, en el Chirstos Paschon, que escenifica el descendimiento de la cruz e introduce el Planctus o Lamento de María que se abraza al cuerpo de su hijo muerto, reproduciendo el trágico lamento de Ágave[66], besándolo entre gestos de dolor y desesperación de los discípulos y las santas mujeres.

Miguel Ángel Pérez Priego[67], estudia las dramatizaciones hispanas de la Pasión[68] y concluye que son una versión del Planctus Mariae[69] y siguiendo esa tradición bizantina: el *Auto de la Pasión* de Alonso del Campo, documentado modernamente por las archiveras Carmen Torroja Menéndez y María Rivas Palá (1977), es una fragmentaria recreación dramática, en unos seiscientos versos, de algunos episodios de la Pasión de Cristo; las *Lamentaciones fechas para la Semana Santa* de Gómez Manrique, son una versión en lengua vulgar del Planctus Mariae; Juan del Encina, representa dramáticamente los últimos días de Cristo, siguiendo la disposición formal del drama litúrgico: el *Auto de la Pasión* de Lucas Fernández, escenifica de la pasión de Cristo por medio de monólogos de Pedro y Mateo; y el anónimo *Aucto del Descendimiento de la cruz*[70] que representa la crucifixión, muerte y bajada de Cristo de la Cruz, para entregarlo a su Madre.

Este rito inolvidable perdura en la Semana Santa de Bercianos de Aliste que, en palabras de Alonso Ponga[71], atesora un complejo mundo de valores culturales basados en una profundidad antropológica y cultural, con un perfecto ensamblaje que ha dado origen a un producto patrimonial excepcional en su género, que el pueblo ha interiorizado haciendo de ella el quicio sobre el que gira su identidad, demostrando la polisemia que encierran estas ceremonias, más allá de lo estrictamente religioso, por lo cual ha sido declarada Bien de Interés Cultural Inmaterial[72]. Francisco Rodríguez Pascual[73] inició su investigación antropológica que ha sido continuada por José Luis Alonso Ponga y Pilar Panero haciéndose presentes en los distintos ritos y celebraciones para poder resaltar la visión emic, la percepción que los protagonistas tienen sobre sus tradiciones que viven y explican por medio de leyendas y relatos que les dan coherencia, y que han ido enriqueciendo y ajustando con las informaciones que han recibido de estos investigadores. Una de ellas es la leyenda sobre la bula de pergamino escrita en latín diplomático, cuyo encabezamiento lleva el nombre de FRAN + CISCUS[74], para ellos, un hijo del pueblo, de origen muy humilde, pero de gran inteligencia y tesón, que obtuvo del Papa un permiso para fundar la Cofradía de La Vera Cruz de la localidad y de otras de la comarca, leyenda que intenta explicar cómo un pueblo de Aliste puede haber conseguido una Bula emitida por Paulo III en Roma en 1536 utilizando un discurso etnocéntrico que reafirma los valores vertebradores de la comunidad, que por otra parte son los de toda la sociedad rural: el trabajo, la honradez y el amor al terruño. La «confradía» de la Vera Cruz de Bercianos, dice aún la gente mayor, se hizo fuerte frente a eclesiásticos que intentaron prohibirla como ha investigado Pedro Ortego Gil[75], es más, la devoción al Cristo fue en au-

65 GONZÁLEZ MONTAÑÉS, J. *Drama e iconografía en el arte medieval peninsular*. UNED, 2001. Rev. el 10-01-16 en: https://independent.academia.edu

66 EURÍPIDES. *Las Bacantes*. Trad. Carlos García Gual y Luis Alberto de Cuenca. Madrid: Ed. Gredos, 1979, p. 404: «¿Y cómo voy a colocarlo sobre mi regazo yo que no me atrevo a tocarlo? ¿Cómo voy a llorarlo? ¿Cómo abrazar cada miembro de mi hijo, cubriendo de besos la carne que yo crié? ¿Oh queridísimo rostro, oh joven mejilla! Mira, con este velo cubro tu cabeza, y tus miembros, ensangrentados y lacerados…» (v. 1300). Este lamento de Ágave, descrito por el rétor Apsines de Gadara, del siglo III d.c., en algunas copias de Eurípides es eliminado, mientras que en una copia del siglo XI ó XII de un centón sobre la Pasión de cristo, denominado *Chistus Patiens*, pone en boca de la Mater Dolorosa estos y otros versos de Eurípides.

67 PÉREZ PRIEGO, M. A. «Géneros y temas del teatro religioso en el siglo XVI «. *CRITICÓN*. Núm. 94-95, 2005. En: http://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/094-095/094-095_137.pdf

68 FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, N. y J. MENÉNDEZ PELÁEZ. «El teatro hagiográfico en el Siglo de Oro. Encuesta bibliográfica». *Memoria Ecclesiae, XXIV*. 2004, pp. 721-802. Rev. el 10-01-2016 en: http://www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-hagiografico-en-el-siglo-de-oro-encuesta-bibliografica/7d8ba762-9284-4b37-9ebf-087e966ff635.pdf

69 DISALVO, Santiago. «El planctus de la Virgen en la Península Ibérica, desde el Quis dabit hasta las Cantigas de Santa María». En *IX Congreso Argentino de Hispanistas*. Asociación Argentina de Hispanistas, La Plata, 2010. Rev. el 10-01-2016 http://www.aacademica.org/000-043/80.pdf

70 Rev. el 10-01-2016 en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/aucto-del-descendimiento-de-la-cruz-manuscrito--0/html/ffa2e706-82b1-11df-acc7-002185ce6064.htm

71 ALONSO PONGA, J. L. «Bula, vestimenta y Miserere: Hacia una interpretación de la Semana Santa de Bercianos de Aliste». En *Sic Vos Non Vobis. Colección de estudios en honor de Florián Ferrero* (José Luis Hernández Luis, coord.). Zamora: Ministerio de Educación Cultura y Deporte, p. 55.

72 Acuerdo 35/2014, de 10 de abril, de la Junta de Castilla y León, por el que se declara el conjunto de celebraciones que tienen lugar el Jueves y Viernes Santo, en Bercianos de Aliste (Zamora), Bien de Interés Cultural de Carácter Inmaterial.

73 RODRÍGUEZ PASCUAL, F. *Pasión y muerte en Aliste. Santo Entierro en Bercianos*. Zamora: Ed. Diputación de Zamora, 1983.

74 En: http://religiosidadpopular-semanasanta.com/img/publicaciones/bula_espanol.pdf

75 ORTEGO GIL, P. *Historia de la Cofradía de la Vera Cruz de Sigüenza*. Madrid: Ediciones Bornova, 2009.

mento y se extendió a pueblos limítrofes. Forasteros devotos acudían a Bercianos el Viernes Santo —incluso los pastores de la comarca traían sus rebaños hasta los límites— «para ganar las indulgencias» tal como decía la bula. Otra tradición construye relatos en torno a lo que los habitantes de Bercianos llaman «la vestimenta», una túnica que visten para la Procesión del Santo Entierro de Cristo durante siglos y siglos. La vestimenta la cosían las mujeres más cercanas de la familia, con frecuencia la madre, las hermanas y la esposa durante los primeros años de matrimonio. La leyenda dice que los bercianenses portan este hábito en cumplimiento de una promesa, porque el Cristo de la cofradía los libró de una peste que asoló la comarca, y, aunque la epidemia hizo estragos en todos los alrededores, sin embargo Bercianos de Aliste se vio libre de ella. Otra tradición es el cántico del miserere en el vía crucix, que Joaquín Díaz explica en este congreso, cuyo autor es Manuel Azamora y Ramírez, Arzobispo de Buenos Aires. La mística de este canto del Miserere, dice Alonso Ponga, —en latín los hombres y en español las mujeres— envuelve profundamente al corazón del hermano que lo canta, y los ecos de ambos coros envuelven al procesionante en la vivencia comunitaria de la «cofradía» y, en todos los asistentes, crea un ánimo y un espíritu común en la convivencia ritual de las reuniones espirituales y temporales, anudando el «nosotros» que acoge a los presentes y a los ausentes, a los actuales y a los antepasados. El fotógrafo Rafael Sanz Lobato[76] captó en 1971 la densidad de este rito y lo universalizó, y cuando volvió a contactar con los cofrades de Bercianos, agradecido de la experiencia religiosa que vivió con ellos, les regaló toda su colección hoy depositada en el Museo Etnográfico de Castilla y León. Otros hicieron documentales como Fernando López Heptener, Eugenio Monesma[77], Marino Lorenzo Vicente, etc

En New Mexico todavía perduran las Moradas Penitentes[78], testigos de las tradiciones rituales semejantes a las de Bercianos, que pasaron de tierras hispanas a América, con la diferencia de que las hermandades las mantenían en secreto en el interior de unos recintos religiosos alargados llamados «Moradas» desde el Miércoles Santo hasta el Domingo de Resurrección. Richard Ahlborn, del Smithsonian Museum de Wasington, desde una perspectiva *etic*, las documentó en Arbiquiú[79] y Alberto López Pulido[80], desde la perspectiva *emic*, las sacó definitivamente a la luz, explorando durante seis años el núcleo interno de sus experiencias sagradas y creencias religiosas basadas en historias y recuerdos de los hermanos mayores, que se resumen en un estilo eficaz de espiritualidad comunitaria, con profundos sentimientos religiosos populares que abarcan aspectos espirituales y materiales de la vida que se plasman en la caridad, oración, y la solidaridad mutua. Gracias a ellos descubrimos que había elementos semejantes que todavía perduran en ambos ritos, canciones, el Miserere, los Alabados, investigados por Joaquín Diaz[81], incluso los faroles, idénticos a los de la Torre de Aliste (Zamora) etc. excepto los adornos y artesanías en telas, madera y fábrica de las Moradas, creadas por los indios conversos, que perduran en la luminosa fotografía de Craig Varjevedian[82] como vestigio de sus ritos[83].

Lo que llena de admiración es la integración ecocultural con las tribus indias gracias al admirable intercambio de la cultura del agua de los hispanos provenientes de Valencia, Castilla y Andalucía[84] al construir juntos una red de acequias que les unió en una mancomunidad de ayuda mutua, una «democracia del agua» que les ayudó a sobrevivir en una especie de cofradía laica, que formó el núcleo de la vida rural de los indo-hispanos de Nuevo México. Pero esta cofradía o sociedad de ayuda mutua no hubiera sido posible sin la base religiosa que constituían las hermandades penitentes, que practicaban rituales de oración, procesión, flagelación y crucifixiones representadas en Cuaresma y Semana Santa y otras prácticas religiosas que compartían en estas cofradías con los indios llamados genízaros, también practicantes de rituales de purificación semejantes que fueron creando junto con ellos servicios de entierro a los difuntos, un fondo común como seguro de vida —origen de las sociedades mutuas—, y promulgando normas de ayuda mutua, prestación de asistencia económica en momentos de enfermedad o infortunios de la vida. En las montañas y mesetas del norte de Nuevo México y el sur de Colorado, la cultura del pueblo indo-hispano con base en la tierra, el agua y la religiosidad persiste a pesar de todo[85]. José Luis Alonso Ponga presentó un documental de la Semana Santa de Bercianos[86] en un congreso la Unversidad de Alburquerque en 2013 y los descendientes de los hispanos pudieron relatar las semejanzas de su rito dentro de las Moradas con el rito de Bercianos y con el de los «picaos» de San Vicente de la Sonsierra que siguen siendo flagelantes, aunque de esta última semejanza ellos decían que no podían hablar.

También en México, Hilda Calzada de la Cruz[87] cataloga y revisa todos los cristos articulados de descendimiento y Susan Verdi Webster[88], recorre los cofradías, ritos y representaciones de la Pasión de Nueva España (México) del siglo XVI al XVIII, mostrando que, según el franciscano Toribio de Benavente, los indígenas participaban masivamente en estos ritos y representaciones en cofradías que constituían identidades de grupo similares a los pre-hispánicos calpulli, o grupos de parentesco extendido, y se incorporaban al ritual comunitario de los penitentes, tan semejante a sus prácticas rituales indígenas. También contribuyeron a las representaciones dramáticas de la Pasión, la más importante de las cuales era el descendimiento de la cruz[89]. Susan cuenta que un cronista, el dominico Dávila Padilla, describe con minucioso detalle las imágenes de Cristo articuladas en hombros y rodillas, esculturas de la Dolorosa, con cabeza y brazos articulados de manera que el cuerpo de Cristo, una vez bajado de la cruz, podría ser colocado en sus brazos para recrear la escena de la Piedad, inclinando la cabeza como si estuviera besando o llorando sobre él. Para Webster los marcadores antropológicos de estas acciones rituales son una serie de pinturas murales que representan el Descendimiento de la Cruz y su procesión penitencial, en el monasterio franciscano de San Miguel, Huejotzingo, en el estado de Puebla y en el monasterio dominico de San Juan, Teitipac, en el estado de Oaxaca, que muestran cómo se realizaban estos ritos en los monasterios durante el siglo XVI. Esta tradición ritual impregnará el primer teatro misionero novohispano, con representaciones en lugares señalados del recorrido procesional, denominados autos, es decir, piezas teatrales religiosas que se estructuran en tres partes (un prólogo o introito, el auto en cuestión y una canción o un villancico en el que se condensa la idea básica desarrollada previamente en el auto) como ha investigado Pilar Panero García[90], concluyendo que existe una recurrencia de temas, títulos y personajes, con finalidad didáctica orientada a la conversión o a la edificación, y su carácter colectivo, que trascendió la mera función teatral porque el rito, conformado por elementos reales, se intercalaba en la acción dramática.

76 En: http://www.museoreinasofia.es/coleccion/obra/viernes-santo-bercianos-aliste-zamora-1

77 Eugenio Monesma. Semana Santa en Bercianos de Aliste. Rev. el 10-01-2016 en: https://www.youtube.com/watch?v=2IRiFJPwqZs

78 SMITH, Jeffrey. S. «Los Hermanos Penitentes: An ilustrative Essay». *Rev. The North American Geographer.* 2000. En: http://www.k-state.edu/geography/JSSmith/Penitente_Photo_Essy.pdf

79 AHLBORN, Richard. E. *The Penitente Moradas of Abiquiu*. Washington D.C.: Smithsonian Institution Press, 1968. Rev. el 10-01-2016 en: https://repository.si.edu

80 LÓPEZ, A. *The Sacred World of the Penitentes*. Washington D.C.: Ed. Smithsonian Institution Press, 2000.

81 DÍAZ, Joaquín. *Canciones Españolas en el sudoeste de los Estados Unidos*. Rev. el 07-01-2016 en: http://www.funjdiaz.net/pubfich.php?id=1228

82 En: http://www.afterimagegallery.com/varjabediancruciformpenitente.htm

83 En: http://newmexicohistory.org/people/penitente-brotherhood-in-new-mexico.

84 RIVERA, José A. y GLICK, Thomas F. *The Iberian origins of New Mexico's Community Acequias*. 2003. En: http://taosacequias.org/Documents/GlickRivera409.pdf

85 RIVERA, J. A. *The Roots of Community in the Historic Río Arriba - Mutualism, Cultural Endurance and Resilience*. New Mexico press University. 2016 Rev. el 04-03-2016 en: http://repository.unm.edu/

86 Rev. el 28-01-2013 en: https://www.youtube.com/watch?v=vMyuicniYkc

87 CALZADA DE LA CRUZ, Hilda. *La escultura articulada en el distrito federal. Arte, ingenio y movimiento*. Tesis Doctortal. Tesis doctoral. Universidad nacional Autónoma de México. Rev. el 22-12-2016 en: http://132.248.9.195/ptb2011/junio/0670622/0670622_A1.pdf

88 WEBSTER, SUSAN V. *Art, Ritual, and Confraternities in Sixteenth-Century New Spain. Penitential Imagery at the Monastery of San Miguel, Huejotzingo*. En: http://www.analesiie.unam.mx/pdf/70_05-43.pdf

89 WEBSTER, Susan Verdi «The Descent from the cross in sixteenth-century New Spain reprinted from the dramatic tradition of the middle ages». *Ams Studies in the Middle Ages*. Ed. by Clifford Davidson. No. 26. New York: AMS Press, 2005. Rev. el 10-02-2016 en: https://uncg.academia.edu/susanWebster

90 PANERO GARCÍA, Pilar. *De promulgando Evangelio. Escatología, profetismo y aculturación en la obra de fray Toribio de Motolinía*. Tesis. Universidad de Valladolid. 2014. Rev. el 10-01-2016 en: http://uvadoc.uva.es/handle/10324/9119

En Oriente Medio, en la cultura islámica, perdura una representación de asombrosa semejanza. Intidar Alhi Gaber, en una excelente tesis[91] compara la representación escénica del martirio del Imam Hussein en el décimo día de Muharram (primer mes del año lunar del calendario musulmán) en países con poblaciones de mayoría chií: Irán, Irak, el sur del Líbano y Bahreinrecorre, la Ta'ziya, con las manifestaciones teatrales de la Pasión en las comunidades autónomas de España, Extremadura, Galicia, Castilla la Mancha, Castilla y León, País Vasco, Aragon, Cataluña, Comunidad Valenciana y Andalucía. Intidar muestra que la representación de la Ta'ziya puede ser comparada, con los misterios cristianos como en el caso de la representación escénica actual de la Pasión de Cristo de Oberammergau, Telefen, Nancy, Ligny, España, México, Venezuela, Brasil, etc. Las dos son manifestaciones populares y básicamente cuentan siempre la misma historia religiosa y la representación transcurre siempre de la misma manera. Sin embargo no es menos cierto que hay modulaciones diferentes de esa historia, y formas diferentes de la representación según la comunidad que lo haga, su forma de vida, cultura, organización que se responsabiliza del espectáculo, y los medios que emplea[92].

Francisco Gutiérrez Carbajo[93] ha hecho un estudio de recreaciones actuales de la pasión en el siglo XX, una de las cuales es «Pasión» del Teatro Corsario, de Valladolid —a partir de textos de los evangelios, de Diego de San Pedro, el *Libro de la oración y meditación* de Fray Luis de Granada—, dirigida por Fernando Urdiales, cuya pretensión es que las imágenes que reposan en el silencio de las hornacinas reciban un soplo de vida que les permita vivir una vez más la historia para la que fueron esculpidas. Otra es la que representa la compañía «Nao D'amores», dirigida por Ana Zamora, «El misterio del Cristo de los Gascones», que, como explica Ana Zamora[94], se basa en la antigua representación que se hacía en la iglesia de San Justo de Segovia, en la que se bajaba del presbiterio una talla articulada de madera del «Cristo de los Gascones» en una función en la que se mezclaba el teatro y la liturgia, que hoy es actualizada en una dramaturgia a partir de textos literario-dramáticos como la *Representación del nacimiento de Nuestro Señor* y las *Lamentaciones fechas para la Semana Santa*, de Gómez Manrique; *Auto de la Pasión*, de Alonso del Campo; *Pasión trobada*, de Diego de San Pedro; «Las siete angustias de Nuestra Señora» de Diego de San Pedro, *Coplas de Vita Christi*, de Fray Íñigo de Mendoza. La música de la época es investigada por Alicia Lázaro en el *Cancionero de Palacio* y en otras canciones que, en la época del obispo ilustrado Arias Dávila (1465-1497) se copiaron en Segovia, tal vez para la reina Isabel, en una colección de músicas sacras y profanas, en latín, francés, flamenco y castellano: el *Cancionero de Segovia*.

El viaje heurístico que proponía Francisco Rodríguez Pascual para comprender los ritos y representaciones de la Crucifixión, no ha hecho más que comenzar. Beatriz Aracil, Armando Partida, y otros investigadores nos llevarán en este congreso por ritos y representaciones de la crucifixión en latinoamerica y sus pueblos, y seguro que emprenderemos viajes inesperados y sorprendentes como el de esta nueva Egeria del siglo XXI, Intidhar Ali Gaber Al-Harishawi por la Pasión de Jesucristo en España y, en Iraq, la Ta'ziya.

91 GABER, Inthidar A. *La Pasión de Jesucristo y el Drama Islámico Ta'ziya*. Granada: Editorial Dauro, 2015. Rev. el 10-01-2016 en: http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/34719/1/24373850.pdf

92 Id. «La Pasión de Jesucristo y la Ta'Ziya como formas del teatro religioso de duelo». *Revista de Estudios Filológicos. Tonos Digital.*2016. Rev. el 15-02-2016 en: http://www.tonosdigital.es/ojs/index.php/tonos/article/view/961/667

93 GUTIÉRREZ CARBAJO, F. *Recreaciones teatrales de la Pasión*. UNED. EPOS, XXX, 2014, pp. 195-214. Rev. el 10-01-2016 en: http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/bibliuned:Epos-2014-30-5075/Gutierrez_Carbajo.pdf http://revistas.uned.es/index.php/EPOS/article/download/16101/13925

94 ZAMORA TARDÍO, Ana. *Misterio del Cristo de los Gascones*. Rev. 13-01-2016 en: http://www.naodamores.com y http://www.cervantesvirtual.com/portales/nao_damores

DALLA MORTE DI GESÙ AL *CHRISTUS PATIENS*. SUL PERCORSO STORICO DI UN'IDEA

Laura Carnevale

Università degli Studi di Bari Aldo Moro (Italia)

Premessa

La riflessione sul concetto di *Christus patiens* si configura come un percorso di indagine complesso, nella misura in cui intercetta una pletora di significati e di implicazioni teologiche, storiche, letterarie e culturali.

Oltre che termine tecnico per individuare una specifica tipologia iconografica del Cristo crocifisso infatti, *Christus patiens* è anche, con significato più esteso, un'espressione denotativa della sofferenza umana di Gesù collegata alle vicende della sua passione e della sua morte: l'imposizione della corona di spine e dell'abito derisorio color porpora, gli sputi, gli insulti, le percosse, la flagellazione, la *via crucis*, il martirio della croce. *Christus patiens* (Χριστὸς πάσχων), ancora, è il titolo attribuito a un centone tragico, pubblicato a Roma nel 1542, che la tradizione manoscritta ascrive a Gregorio di Nazianzo[1].

Nelle pagine seguenti proporrò alcune considerazioni sul percorso storico dell'idea di *Christus patiens*: considerazioni che, con metodologia e terminologia foucaultiana, si possono recepire come materiali per la costruzione di una «archeologia» del *Christus patiens*[2]. Il percorso di quest'idea è, infatti, composito e

«Christus triumphans». Crocifisso di San Damiano, Basilica di Santa Chiara, Assisi (XII secolo)

disomogeneo, segnato da momenti di rottura piuttosto che di continuità e dialetticamente intrecciato con l'altro grande polo del pensiero cristologico: l'idea del

1 Per i temi e i problemi connessi a quest'opera rimando al contributo di Pietro Totaro nel presente volume di Atti. Cfr. anche MASSA, pp. 263-267.

2 La categoria epistemologica di «archeologia del sapere» elaborata da Michel Foucault si pone in tensione dialettica con la ricerca storica tradizionale, intesa a individuare l'evoluzione lineare di idee e fenomeni in contesti omogenei di «storia globale». In prospettiva foucaultiana, viceversa, emerge l'esigenza di rilevare, al di là e al di sotto delle grandi direttrici della continuità di pensiero, l'incidenza delle «fratture», delle «interruzioni» e delle discrasie nello sviluppo dei fenomeni e nella storia delle idee (FOUCAULT, pp. 5-17).

Cristo risorto, divino e trionfante che, mutuando ancora l'espressione dal lessico storico-artistico, si può indicare come *Christus triumphans*.

In primo luogo presenterò i momenti salienti della vicenda che costituisce la *condicio sine qua non* del concetto di *Christus patiens*: la passione e morte di Gesù e i racconti che la trasmettono. Rileverò quindi che, per i primi tre secoli della storia del cristianesimo antico, la dimensione positiva e vitale legata all'idea del Cristo risorto e vittorioso relegò in secondo piano la rappresentazione, mentale e iconografica, del Gesù-uomo della croce e sofferente[3]. Ripercorrerò infine alcuni degli snodi storici e teologici che, dalla Tarda Antichità al Medioevo, hanno contribuito alla diffusione e al radicamento a vari livelli dell'idea, dell'iconografia e della rappresentazione scenica del *Christus patiens*.

I. La morte di Gesù, i «racconti della passione», i testi evangelici

L'identificazione del concetto di «passione» di Gesù Cristo con la sofferenza inflittagli durante e dopo il suo arresto e prima della morte si fonda su un preciso significato del verbo πάσχω, rintracciabile in alcuni *loci* neotestamentari[4] (*e.g.* *Matteo* 16,21.17,12; *Luca* 17,25), in molti dei quali è Gesù stesso a fare allusione ai patimenti che lo attendono.

L'idea che la passione di Gesù potesse essere oggetto di celebrazione o esaltazione non si manifestò contemporaneamente agli eventi che condussero alla sua morte — eventi la cui portata storica non è semplice da appurare, data la natura e la cronologia delle fonti che li hanno trasmessi. Sussiste comunque, come è noto, un nucleo di dati storicamente certi, sui quali negli ultimi anni —al di là della ricerca sui *λόγια* e sulla tradizione degli scritti neotestamentari[5]— alcuni studiosi propongono oggi una lettura innovativa, basata sull'analisi dei flussi di trasmissione delle notizie su Gesù e delle modalità attraverso cui tali flussi si sono sviluppati[6].

A proposito degli eventi della passione sappiamo dunque con certezza che Gesù, *leader* carismatico itinerante, nativo probabilmente di Nazareth, che aveva predicato nei villaggi di Galilea, fu catturato a Gerusalemme in un periodo compreso tra il 27 e il 34[7]. La sua cattura fu opera delle autorità romane incitate da esponenti di alcuni gruppi giudaici dell'epoca, in particolare anziani, sommi sacerdoti, farisei, scribi. Dopo un processo sommario condotto dalle stesse autorità romane, nei suoi confronti fu pronunciata una condanna a morte da parte del prefetto del pretorio Ponzio Pilato; l'esecuzione ebbe luogo, secondo la testimonianza concorde degli evangelisti, sulla collina del Golgota, in contemporanea con quella di altri due uomini. La crocifissione avvenne di venerdì: quel giorno è presentato come coincidente con la vigilia della festa di Pesach (14 Nisan) solo nel racconto di *Giovanni* (18,28; 19,31)[8], mentre secondo i Sinottici sarebbe da identificare con il venerdì della festa (*Marco* 14,12; 15,1.42; *Matteo* 26,17; 27,1.62; *Luca* 22,7.66; 23,54). Sulla croce fu apposta un'iscrizione trilingue in ebraico, latino e greco, il cosiddetto *titulus crucis*[9], recante il motivo della condanna: 're dei Giudei'. Stando alla testimonianza di *Marco* (15,25.34), Gesù rimase sulla croce dall'ora terza all'ora nona, cioè dalle h 9.00 alle h 15.00. Alla sua agonia assistette un gruppo limitato di persone, fra cui sicuramente alcune donne, la cui identità e il cui numero non sono unanimemente tramandati[10]. Le fonti[11] concordano nel riferire che Gesù fu seppellito non dai suoi parenti o dai discepoli, bensì da un membro del sinedrio, Giuseppe di Arimatea[12].

Questi dati sono stati trasmessi da Paolo (*e.g.* 1Cor 15,1-10), dai Sinottici (*Marco* 14-15, *Matteo* 26-27, *Luca* 22-23), da *Giovanni* (18-19) e da alcuni vangeli apocrifi (in particolare il *Vangelo di Pietro* 1-8). Essi derivano quindi da racconti trascritti —com'è noto— alcune decine di anni dopo lo svolgimento dei fatti e, anche per tale ragione, sono difficili da trattare come fonti storiche. I testi in sé, peraltro, risultano stratificati e costruiti nel tempo attraverso un processo di selezione e rielaborazione di notizie contenute in quelli che si definiscono «racconti della passione»: resoconti originariamente orali o messi per iscritto sotto forma di appunti con inquadramento narrativo molto rudimentale, che trasmettevano i detti e i fatti di Gesù riferiti alla sua cattura e alla sua morte e che nel I secolo circolavano negli ambienti legati a lui e alla sua memoria: Giudea, Galilea, Siria. Adriana Destro e Mauro Pesce hanno recentemente attirato l'attenzione sul fatto che i racconti in questione, non essendo collegabili a un unico luogo né ascrivibili a un'unica fonte, dovevano essere in origine diversificati e in competizione gli uni rispetto agli altri. Ciò è comprensibile se si considera che pochi tra i seguaci di Gesù (forse solo i discepoli noti come i «Dodici», sui cui nomi peraltro gli evangelisti non concordano) potevano aver trascorso con lui l'intero periodo della sua attività pubblica. Per il resto, si deve ipotizzare che vi fossero gruppi sparsi in diversi villaggi di Galilea, di Giudea o della Decapoli e che tutti avessero a disposizione notizie parziali, disomogenee e indipendenti tanto sulla vita quanto sulla passione e morte del loro Maestro[13].

Destro e Pesce[14] evidenziano ancora come i racconti della passione costituissero, per i seguaci di Gesù, un modo di legittimarsi e di riabilitare ai loro stessi occhi la figura del Maestro, compromessa dagli scandalosi eventi della sua morte. In tale prospettiva i due studiosi segnalano che tali racconti non avevano come obiettivo primario la descrizione compassionevole delle sofferenze di Gesù; essi rispondevano piuttosto all'intento di onorarlo come *leader* del suo movimento e di riabilitare la sua figura facendone emergere la statura morale al confronto con l'atteggiamento degli altri co-protagonisti della vicenda: la folla, gli accusatori ebrei, le autorità romane, i discepoli. L'espressione stessa «racconti della passione» sarebbe dunque di per sé inesatta, giacché la descrizione delle sofferenze di Gesù, dello svilimento della sua persona e dell'accanimento sul suo corpo per un verso rifletterebbe il contraccolpo subìto da coloro che assistettero agli eventi e li riferirono ma, per altro verso, contribuirebbe a rilevare l'eccezionalità stessa di quella morte, accresciuta dalla straordinarietà della resurrezione[15]. In tale prospettiva, un momento apparentemente tragico e luttuoso si sarebbe trasformato in una nuova occasione di speranza e di fiducia. Destro e Pesce ipotizzano altresì che l'importanza attribuita dai racconti al processo di

3 Con il nome «Gesù» designerò qui di seguito la persona storica dell'uomo-Gesù e le sue vicende terrene; con il termine «Cristo», invece, farò riferimento alla figura di Gesù già carica di una valenza teologica, a partire dalla sua identificazione come Messia e Figlio di Dio.

4 Si tratta dei vangeli sinottici, degli *Atti degli Apostoli*, della *Lettera agli Ebrei* e della *I Lettera di Pietro*. Per un'analisi di tutte le occorrenze cfr. MICHAELIS, pp. 1014-1022.

5 Nell'ambito della sterminata bibliografia riferita alla ricerca sul «Gesù storico», mi limito qui a citare PRINZIVALLI; PESCE, *Chi ha paura...*, *passim*.

6 Segnalo in tal senso gli studi di Dale Allison, James Dunn, John Kloppenborg, Mauro Pesce, Adriana Destro.

7 Questa forbice cronologica deriva da un calcolo che combina le possibili date d'inizio con la diversa durata dell'attività pubblica di Gesù, tenendo conto del periodo in cui Pilato ricoprì la carica di prefetto del pretorio (tra il 26 e il 36): cfr. NORELLI, p. 40. Sulla figura di Pilato cfr. OTRANTO, «Ponzio Pilato…», pp. 495-514, e bibliografia ivi citata.

8 Accogliendo la proposta giovannea, la morte di Gesù acquisirebbe una definizione cronologica più precisa, giacché il 14 Nisan cadde di venerdì solo negli anni 30 e 33 (NORELLI, p. 40.)

9 Cfr. RIGATO, pp. 21-32.

10 Si tratterebbe, secondo *Marco*, di Maria di Magdala, di Maria madre di Giacomo e Ioses e di Salome, venute con Gesù dalla Galilea (Mc 15,40-41); secondo *Matteo*, di Maria di Magdala, di Maria madre di Giacomo e Ioses e della madre dei figli di Zebedeo (Mt 27,56); secondo *Luca*, delle donne che lo avevano accompagnato dalla Galilea (Lc 23,49); secondo *Giovanni*, di Maria madre di Gesù, di sua sorella, Maria di Klopas, e di Maria Maddalena (Gv 19,25).

11 *Marco* 15,42-47; *Matteo* 27,57-61; *Luca* 24,50-56; *Giovanni* 19,38-42; *Vangelo di Pietro* 2,3; 6,22-24.

12 Il ruolo di Giuseppe di Arimatea è stato lungamente discusso dalla critica. Fra le varie proposte si segnala l'interpretazione del suo impegno per la sepoltura di Gesù alla luce del fatto che questo potesse essere un compito di cui il sinedrio, in assenza di parenti stretti di un giustiziato, doveva farsi carico per impedire che un cadavere rimanesse appeso alla croce nel giorno di sabato (cfr. LUPIERI, p. 202). Adriana Destro e Mauro Pesce hanno ipotizzato che la figura di Giuseppe di Arimatea sia stata introdotta nel racconto per avallare la resurrezione, giacché la sepoltura ad opera di un sinedrita avrebbe autorizzato a escludere la possibilità del furto del cadavere (DESTRO e PESCE, *La morte*…, pp. 133-145).

13 DESTRO e PESCE, *Il racconto*…, pp. 24-34, 132-134 e *passim*. Gli autori (DESTRO e PESCE, *Il racconto*…, pp. 38-44), accogliendo la cosiddetta «teoria delle due fonti» (secondo cui *Matteo* e *Luca* avrebbero attinto sia a *Marco* sia a una perduta fonte *Q*), ipotizzano che *Marco* abbia utilizzato uno di questi racconti della passione, *Matteo* e *Luca* abbiano rielaborato, ampliato e talora corretto il suo testo con materiali ulteriori, mentre *Giovanni* avrebbe avuto a disposizione informazioni autonome rispetto ai Sinottici, pur essendo forse a conoscenza del «racconto della passione» di cui si era servito *Marco*.

14 DESTRO e PESCE, *La morte*…, pp. 170-178.

15 Concentrandomi in questa sede sul tema del *Christus patiens*, non mi soffermerò sui «racconti della resurrezione», che richiedono una riflessione specifica e approfondita.

degradazione subìto da Gesù prima della morte potesse essere finalizzata anche a stigmatizzare le colpe dei suoi nemici. I Romani, dal canto loro, suppliziando il corpo del condannato, perseguivano certamente l'intento di svalutarne l'immagine agli occhi dei seguaci e di indebolirne l'influsso.

Sembrerebbe dunque che gli evangelisti, accogliendo e rielaborando i racconti della passione attraverso le loro descrizioni delle ultime ore del Maestro, abbiano inteso costruire testi polisemici, configurati come stimoli per la riflessione sugli eventi narrati piuttosto che come un'esposizione cronachistica degli stessi[16]. Un tratto particolarmente interessante di tali testi, che costituisce a sua volta un riflesso dei contesti nei quali si sono formati, è la loro natura corale: essi abbracciano numerosi personaggi oltre Gesù (gruppi, folle, uomini, donne, Romani, ebrei).

Nella «archeologia» che stiamo delinando del concetto di *Christus patiens*, dunque, il momento iniziale risulta plurale per almeno due ragioni: in primo luogo perché le narrazioni degli eventi tramandate dai testi sono in sé polifoniche; in secondo luogo perché i testi stessi sono costruiti a partire da una molteplicità di racconti indipendenti che descrivono i patimenti e la morte di Gesù.

Le ragioni per le quali si produsse una simile pluralità iniziale nei racconti della passione sono ricostruibili, come fanno Destro e Pesce[17], con gli strumenti dell'antropologia culturale, della sociologia, dei *cognitive studies*, degli studi sulla memoria e della *network analysis* — strumenti largamente applicati agli studi storici nel mondo anglo-americano e oggi oggetto di crescente attenzione anche in altri contesti geografici e culturali.

Si deve dunque pensare che, all'indomani della crocifissione e non solo a Gerusalemme, siano iniziate a diffondersi da persona a persona e da gruppo a gruppo molte notizie difficilmente verificabili, trasmesse a loro volta attraverso canali differenti, orali e scritti. Inoltre, alla luce della consapevolezza che la memoria degli uomini è per natura un processo selettivo e creativo soggetto all'influenza degli eventi sui quali si esercita, occorre riconoscere che la traumaticità della morte di Gesù fu oggetto di ricordi molto intensi nei suoi seguaci e generò in loro l'esigenza di riattualizzarla e re-inscenarla anche e soprattutto per razionalizzare le emozioni provate e neutralizzarne la carica potenzialmente distruttiva. È un'esigenza che i credenti in Cristo —*mutatis mutandis*— continuarono nel tempo a percepire in termini sempre più concreti: dai riti liturgici pasquali coralmente «agìti» testimoniati già nel IV secolo si giunse così, a partire dall'epoca medievale, agli straordinari casi di drammatizzazione della passione e che ancora oggi animano la Settimana Santa di numerose città in Europa[18].

Vi è, infine, un ulteriore elemento da considerare, nel riflettere sulla messa per iscritto dei racconti di passione. Queste narrazioni, così come sono tramandate nei vangeli, appaiono intessute di riferimenti a episodi biblici e di echi teologici che, se dovevano essere ben comprensibili nel contesto storico, culturale e religioso del giudaismo del I secolo, si sono nel tempo depotenziati. Sono elementi che si riconnettono ad aspetti della storia e della teologia ebraiche, in cui merita di essere segnalata in modo particolare l'antica ideologia regale semitica della «morte del figlio del re», testimoniata da fonti vicino-orientali risalenti al II millennio a.C. (*e.g.* le tavolette di Mari, XVIII sec. a.C.). Come mostra Giovanni Garbini[19], nel Vicino Oriente antico poteva avvenire che in determinate circostanze, per esempio quando il re falliva nel compito di garantire pace e benessere al suo popolo, si mettesse in atto la pratica della «morte del figlio del re» oppure della norte del *dawida* (= amato), un personaggio che rappresentava il re. L'idea della morte/sacrificio del Figlio, acquisita anche dall'ebraismo nel corso del I millennio, sembrerebbe dunque essere —in base agli studi di Garbini— uno sviluppo di tale nucleo semitico originario. Essa riecheggia largamente negli scritti dell'Antico Testamento (basti citare l'episodio del sacrificio di Isacco in *Genesi* 22) e si può considerare in qualche modo un precedente dell'idea del sacrificio del Figlio di Dio, identificato con Gesù. L'esegesi cristiana antica, tramite l'interpretazione tipologica e simbolica dei racconti evangelici e dell'Antico Testamento[20], ha colto questo elemento di continuità, riprendendolo e spesso cambiandolo di segno allorché, nello scontro identitario fra cristianesimo e giudaismo, dimostrare che la passione e morte di Cristo si erano svolte «secondo le Scritture» divenne funzionale alla legittimazione del cristianesimo.

A. Dürer, Cristo uomo della sofferenza, Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe (1493 ca.)

2. Uno sguardo sulla cristologia dei primi secoli

Un'analisi socio-antropologica, dunque, evidenzia che i racconti della passione di Gesù non avevano come obiettivo la contemplazione delle sue sofferenze; piuttosto rispondevano all'intento di trasmettere il ricordo della morte violenta del Maestro e di narrarla in funzione del superamento del trauma da essa provocato: superamento avvalorato dai racconti della resurrezione e dal rapido costituirsi dei nuclei di fede in Gesù risorto e asceso al cielo. Un esempio chiarissimo di questa interpretazione si coglie già nella teologia paolina, imperniata sull'idea del valore salvifico della resurrezione (cfr. *1 Corinzi* 15,12-22; *Colossesi* 2,12-13); essa caratterizzò anche le aspettative della seconda generazione apostolica, che attendeva la «seconda venuta» di Gesù Cristo e il suo Regno.

Attraverso i nuclei di fede nel Risorto dunque, già dalla seconda metà del I secolo, l'attenzione dei credenti si orientò verso il Cristo trionfatore sulla morte e re della vita, piuttosto che verso il Gesù sofferente e crocifisso. In altre parole, le concezioni collegabili all'idea del *Christus triumphans*, in questa fase della storia e del pensiero cristiani, permeavano il vissuto quotidiano e la riflessione dottrinale delle primitive comunità, improntandole a una dimensione gioiosa e vitale.

La maggiore enfasi ascritta inizialmente dai credenti in Cristo a sentimenti e dottrine che celebravano in lui l'aspetto glorioso della resurrezione e della vittoria sulla morte può essere meglio compresa alla luce di una precisa evoluzione teologica del primo cristianesimo: l'esaltazione in Gesù Cristo della dimensione divina, la cosiddetta «cristologia alta», *versus* una dottrina che ne accentuava invece la dimensione umana, la «cristologia bassa». La cristologia alta segnò il pensiero cristiano fin dai suoi albori, anche in contrapposizione con le dottrine rigorosamente monoteistiche di matrice giudaica —più consonanti con posizioni dottrinali di cristologia bassa— secondo cui a Gesù non poteva essere attribuito alcun carattere di divinità, che spettava invece a Dio Padre. Dall'incontro fra le due opposte prospettive derivò una dialettica feconda e complessa, che assunse accenti e toni diversi a seconda dei contesti in cui si esprimeva: per esempio a Roma, nel II e III secolo, si registrò un acuto dissidio fra i sostenitori della teologia del *Logos* (cristologia alta), che affermavano in Gesù Cristo una componente divina distinta da quella del Padre, e le dottrine cristologiche di matrice adozionista (Teodoto di Bisanzio), che tendevano a considerare Gesù un semplice uomo, anche se dotato di eccezionali carismi e adottato a Figlio di Dio (cristologia bassa)[21].

16 Si è già detto che i testi evangelici sono fonti da utilizzare con discernimento e si è visto, a proposito del giorno della morte di Gesù, come essi non collimino tra loro. Le divergenze fra i vangeli sono un dato ampiamente noto, né è il caso qui di richiamarle distesamente. Mi limito a segnalare il caso dell'Ultima Cena che, in collegamento con la differente collocazione cronologica della morte, risulta essere una cena pasquale secondo i Sinottici, ma non secondo *Giovanni*. Solo in *Matteo* 26,27, inoltre, durante la cena Gesù attribuisce un valore espiatorio al suo sacrificio: «Poi prese il calice, rese grazie e lo diede loro, dicendo: 'Bevetene tutti, perché questo è il mio sangue dell'alleanza, che è versato per molti per il perdono dei peccati'». E si noti che *Matteo* (3,6) è l'unico vangelo a non presentare il battesimo di Giovanni come capace di cancellare i peccati.

17 Cfr. DESTRO e PESCE, *Il racconto…*, pp. 50-63.

18 Molto interessante è la descrizione dei riti pasquali svolti a Gerusalemme osservati dalla pellegrina Egeria durante il suo soggiorno nella città, presumibilmente fra il 381 e il 384 (per il venerdì santo cfr. *Itinerarium Egeriae* 36-37: MARAVAL, pp. 280-290). Sulle drammatizzazioni della passione evidentemente, non si può che da rimandare a una lettura degli Atti di questo convegno. Cfr. anche BERNARDI, *La drammaturgia…*; BERNARDI, *Il teatro…*

19 GARBINI, pp. 65-81.

20 *E.g.* GIUSTINO, *Dialogus cum Tryphone ebraeo* 90, 91 e *passim*. Cfr. PISCITELLI CARPINO, pp. 131-132; FORTE, 2014.

21 Il monarchianesimo di Noeto di Smirne, che riteneva Gesù Cristo un *modus* di presentarsi del solo e unico Dio (modalismo), fu un'altra risposta alla teologia del *Logos*,

Questa constatazione ci riporta all'istanza «foucaultiana» sottolineata in esordio: il percorso storico dell'idea del *Christus patiens*, che possiamo considerare collegata con una concezione cristologica bassa, ovvero con la dimensione umana di Gesù, non fu affatto lineare; esso, anzi, sollecitò e fu sollecitato da tendenze di matrice opposta — nella misura in cui il pensiero cristologico degli esordi fu caratterizzato da profonde incertezze e conflitti dottrinali.

Si può affermare —anche alla luce della prioritaria esigenza del cristianesimo delle origini di costituirsi come sistema religioso autonomo rispetto al giudaismo— che le dottrine cristologiche alte, orientate a valorizzare in Cristo la dimensione divina in funzione antigiudaica e antignostica, prevalsero nella teologia dei primi cristiani almeno fino alla fine del II secolo. Né è un caso che nell'iconografia cristiana precostantiniana, testimoniata in primo luogo dagli affreschi catacombali romani, l'immagine di Gesù crocifisso e della croce stessa, percepita come scandaloso patibolo, siano pressoché assenti[22].

In epoca costantiniana e poi teodosiana, quando il cristianesimo si era ormai legato all'impero romano, affermare la regalità di Cristo, connessa con la sua dimensione divina e trionfante, divenne importante anche dal punto di vista politico, oltre che dottrinale. Nei concili di Nicea (325) e di Costantinopoli (381), non a caso, fu ribadita la condanna dell'arianesimo, una dottrina che espresse plurime sfaccettature teologiche, ma che sostanzialmente enfatizzava la componente umana e creaturale di Gesù Cristo. Il simbolo niceno e poi quello costantinopolitano insistettero in particolare sulla consustanzialità del Figlio con il Padre, pur sottolineando l'importanza della sua incarnazione[23].

Nel IV secolo la riflessione cristologica tende da un lato a corroborare la dimensione umana di Gesù Cristo, sottolineando aspetti quali la sua incarnazione, passione e morte e, d'altro lato, a esaltare la sua divinità (resurrezione, consustanzialità col Padre). È un elemento di ambivalenza, questo, che presenta un interessante riscontro iconografico nei cosiddetti «sarcofagi di passione» databili proprio a partire dal IV secolo, sui quali le scene tratte da episodi della passione di Cristo coesistono con la rappresentazione, nella nicchia centrale, in termini simbolici o espliciti, della *anastasis* (una croce sormontata dal monogramma cristologico inscritto in una corona)[24]. La croce, infatti, dal IV secolo in poi, iniziò a essere percepita come segno di gloria e di resurrezione e veicolo di salvezza, piuttosto che essere identificata solo come strumento di passione.

Il V secolo fu decisivo per la elaborazione del pensiero cristologico e trinitario: in questo campo si segnalò la riflessione dei Padri Cappadoci: Basilio di Cesarea, Gregorio di Nissa e Gregorio di Nazianzo. Quest'ultimo in particolare —al quale non a caso, come si è visto, la tradizione manoscritta ha attribuito il dramma *Christus patiens*— affermò con forza che in Cristo vi sono due nature (φύσεις), umana e divina, in una sostanza individuale (ὑπόστασις)[25]. Dal punto di vista dottrinale, di fondamentale importanza fu il momento di sintesi rappresentato dal concilio di Calcedonia (451), che riconobbe in Cristo la duplice perfetta natura umana e divina: «consustanziale al Padre secondo la divinità e lo stesso consustanziale a noi secondo l'umanità […] uno solo e lo stesso Cristo… in due nature»[26].

In nome del valore salvifico totale dell'incarnazione di Gesù Cristo, la croce e la crocifissione apparivano ormai totalmente svincolate dall'idea di scandalo, degradazione e umiliazione che i primi seguaci di Gesù avevano associato all'una e all'altra. Anche la diffusione del monogramma costantiniano quale segno di vittoria e simbolo identitario cristiano[27], le pratiche di pellegrinaggio in Terra Santa, la ricerca e adorazione di reliquie legate alla passione di Gesù —fenomeni letteralmente esplosi dopo pace della Chiesa—, esprimevano sul piano del vissuto quotidiano dei fedeli la fecondità di una meditazione teologica che, accanto al Cristo trionfante e regale, attraverso l'accento posto sulla incarnazione, si focalizzava sugli eventi della sua passione[28]. E fu tale cambiamento, sostenuto dallo sviluppo del pensiero cristologico cui si è accennato, ad aprire la strada alla possibilità di rappresentare icasticamente la figura di Gesù nel momento, per così dire, della sua più abissale umanità: la passione e la morte. Fra le prime rappresentazioni del crocifisso si annovera un pannello della porta lignea della cattedrale di Santa Sabina a Roma, datata al 431-432[29]: Gesù vi è raffigurato nudo fra i due ladroni, con braccia aperte e mani inchiodate. L'importanza dell'immagine risiede nel fatto che essa era verosimilmente concepita per essere guardata da un numero ampio di fedeli (sebbene il pannello si trovi nella parte superiore della porta). Il pannello di Santa Sabina dunque, attestando la maturazione della possibilità stessa di rappresentare Gesù sulla croce, apre la strada alla tipologia iconografica del *Christus triumphans*, in cui il Crocifisso è contraddistinto dagli occhi aperti e dal volto sereno, preannuncio del trionfo sulla morte e della resurrezione. Si tratta di una tipologia che fu particolarmente diffusa fino al X secolo e le cui ultime attestazioni risalgono al XIII secolo[30].

Nell'arte bizantina, tuttavia, la meditazione sulla passione e morte di Gesù si era condensata sin dall'VIII secolo nella tipologia iconografica del *Christus patiens*[31]: il Crocifisso rappresentato con gli occhi chiusi e il capo reclinato. Tale tipologia si diffuse anche in Occidente dopo il superamento della crisi iconoclasta[32] e fu contestuale a un declino sempre più marcato dell'iconografia del *Christus triumphans*.

3. Il Medioevo e oltre

A partire dall'XI secolo la riflessione teologica in Occidente si concentrò progressivamente sulla umanità di Cristo e sulla sua passione.

Un momento fondante in tal senso deve essere individuato nella «teologia dell'incarnazione» elaborata da Anselmo d'Aosta, vescovo di Canterbury (1033-1109)[33] e rappresentante nella tradizione monastica cluniacense: impegnato a dimostrare l'esistenza di Dio con ragioni logicamente necessarie, nel trattato *Cur Deus Homo* egli ribadiva altresì il nesso imprescindibile fra incarnazione divina e salvezza umana.

Nel XII secolo quindi, in un clima culturale caratterizzato dalla grande riforma religiosa di papa Gregorio VII (1013-1085), la riflessione sull'umanità di Cristo fu segnata dal pronunciamento del I Concilio Lateranense (1123), che stabilì il dogma della transustanziazione: si affermava cioè la reale trasformazione del pane nel corpo di Cristo al momento della consacrazione eucaristica[34].

---

accanto all'adozionismo. Sugli indirizzi teologici del cristianesimo dei secoli I-IV e sui problemi dottrinali affrontati in quest'epoca dalle comunità cristiane, in particolare da quella di Roma, sono sempre fondamentali le analisi sviluppate da Manlio Simonetti nei suoi numerosi studi, cui non posso che rimandare: cfr. in particolare SIMONETTI, *La crisi ariana…*, pp. 3-10; SIMONETTI, *Il Vangelo…*, p. 84; pp. 135-141; PRINZIVALLI e SIMONETTI, pp. 69-94.

22 Cfr. ULIANICH, «Note introduttive…», p. 20; FELLE, pp. 158-159.

23 *Πιστεύομεν* [...] *εἰς ἕνα κύριον Ἰησοῦν Χριστόν* [...] *ὁμοούσιον τῷ πατρί* [...] *σαρκωθέντα* [...] *καὶ ἐνανθρωπήσαντα*: simbolo niceno-costantinopolitano, in SIMONETTI, *Il Cristo…*, p. 304.

24 FELLE, p. 160. Segnalo qui, come possibile argomento di approfondimento e come tema sul quale mi riservo di tornare in altra sede, il collegamento fra l'idea del *Christus patiens* e le pratiche ascetiche del primo monachesimo cristiano, non a caso ricordato spesso come *martyrium sine cruore*.

25 PRINZIVALLI e SIMONETTI, pp. 186-187.

26 *ὁμοούσιον τῷ πατρὶ κατὰ τὴν θεότητα καὶ ὁμοούσιον τὸν αὐτὸν ἡμῖν κατὰ τὴν ἀνθρωπότητα* […] *ἕνα καὶ τὸν αὐτὸν Χριστόν* […] *ἐν δύο φύσεσιν*: simbolo di Calcedonia, in SIMONETTI, *Il Cristo…*, p. 444.

27 FELLE, p. 159; ULIANICH, «Note introduttive…», pp. 20-21. Ivi bibliografia.

28 La crescente attenzione rivolta dai cristiani alla Terra Santa, collegata con la memoria dei luoghi in cui Gesù era vissuto e aveva operato e favorita dalla loro monumentalizzazione a partire da Costantino, determinò lo sviluppo del fenomeno del pellegrinaggio cristiano e della ricerca di reliquie riferite ai momenti cruciali della vita di Gesù, della sua passione e della sua morte. Sul tema, a proposito del quale la bibliografia è sterminata, mi limito qui a richiamare l'articolo di OTRANTO, «Il pellegrinaggio…», pubblicato —in previsione del giubileo del 2000— in un fascicolo monografico della rivista «Il Veltro».

29 ULIANICH, «Note introduttive…», p. 26.

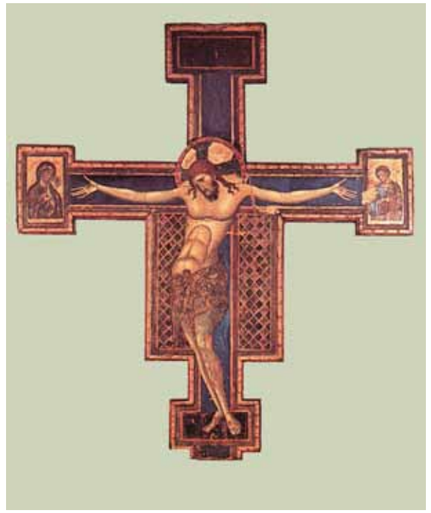
30 NAPIONE, p. 389.

31 ULIANICH, «Note introduttive…», p. 65.

32 La crisi iconoclasta nell'VIII secolo aveva posto in discussione, con la liceità delle immagini, la possibilità stessa di rappresentare Gesù Cristo. Il momento di massima tensione si registrò quando, nel 726, Leone III rimosse la figura di Cristo dalla porta del palazzo di Costantinopoli, per sostituirla con il simbolo aniconico della croce. Nel 787 il II Concilio di Nicea approvò il culto delle immagini. Cfr. DAGRON, pp. 135-142; NAPIONE, p. 373.

33 GILSON, p. 291; BERNARDI, p. 433.

34 BERNARDI, pp. 432-433. Non è casuale che una parte della critica collochi la composizione del dramma Χριστὸς πάσχων in Oriente, proprio nel periodo compreso tra XI e XII secolo (cfr. contributo di Piero Totaro in questo volume di Atti).



«Christus patiens». Giunta Pisano, Basilica di San Domenico, Bologna (XIII secolo)

Una peculiare sensibilità per gli aspetti correlati all'umana fisicità di Gesù fu manifestata dagli Ordini mendicanti (Francescani e Domenicani) ai quali, infatti, si riconobbe da subito la capacità di predicare efficacemente su temi legati alla passione, alla crocifissione e alla morte[35]. Nondimeno, anche nell'ambito dell'esperienza religiosa dei Mendicanti è possibile cogliere gli echi delle tensioni speculative sempre innescate dalla riflessione sulla duplice natura di Cristo. Sono tensioni che si esprimono, solo per proporre l'esempio più macroscopico, nella biografia di Francesco d'Assisi e nella stessa mistica della croce propria della spiritualità francescana: è noto, infatti, che il crocifisso del quale l'Assisiate percepì la voce nella chiesetta di San Damiano era un *Christus triumphans*, e ciò contribuisce immediatamente a radicare l'esperienza francescana nella dimensione vittoriosa, gioiosa e vitale che abbiamo individuato in questa tipologia iconografica e concettuale. Per altro verso, tuttavia, l'episodio dell'impressione delle stimmate sul corpo del Santo richiama con grande forza carnale, la drammatica dimensione di sofferenza collegata al concetto di *Christus patiens*[36].

Nel 1264 papa Urbano IV (1261-64) istituì la festa del *Corpus Domini* (giovedì della II settimana dopo Pentecoste), nella quale si celebra il valore salvifico dell'eucarestia fuori dal tempo liturgico della Settimana Santa. In questo caso la stesura dell'Ufficio per il breviario e la scrittura della Liturgia furono affidate dal pontefice a un domenicano, Tommaso d'Aquino[37].

All'approfondimento della riflessione teologica e dottrinale, com'è naturale, fecero seguito nuovi sviluppi sul piano delle devozioni e della cultura materiale: infatti a partire dal XIII secolo si registra il doppio fenomeno —intrinsecamente correlato— della diffusione su scala sempre più vasta dei gruppi scultorei della *Depositio*[38] e della sempre più frequente composizione di drammi liturgici o sacre rappresentazioni[39] sulla Settimana Santa. Questi ultimi avevano fatto la loro prima comparsa nell'XI secolo e possono essere considerati un'evoluzione della liturgia pasquale[40], animata dalla esigenza dei fedeli di re-inscenare e attualizzare i gli eventi della passione e morte di Gesù[41].

Dagli inizi del XIV secolo, anche in virtù della crescente influenza di confraternite come quelle dei Disciplinati o dei Battenti, la letteratura in lingua volgare iniziò a concentrarsi sugli aspetti dolorosi della morte di Cristo. Furono composti inni, sequenze, antifone, sermoni, trattati, carmi che, con accenti vari di commozione, invitavano a meditare sulla passione e morte di Gesù. Uno dei primi esempi di questi testi in volgare è la lauda *Pianto della Madonna* (*De planctu Virginis*) composta da Jacopone da Todi (1236-1306)[42].

A livello iconografico come si è visto, anche per ragioni connesse con la liturgia, le raffigurazioni del *Cristhus triumphans* erano state sostituite da quelle del *Christus patiens*, che fino a oggi costituisce il precedente iconografico più notevole dei crocifissi diffusi in tutto il mondo cristiano.

Occorre tuttavia ricordare che, a partire dal XVI secolo, in ambito riformistico l'immagine e l'idea del *Christus patiens* furono nuovamente poste in discussione. La Riforma infatti, mirando —in polemica con alcuni aspetti del cattolicesimo— a svincolare la fede cristiana dai suoi aspetti materiali, manifestò difficoltà nei confronti delle raffigurazioni antropomorfe di Cristo o della Vergine ed espresse acuto imbarazzo, se non drastico rifiuto, soprattutto nei confronti di immagini legate alla croce, che richiamavano la carnalità di Gesù[43].

Nel concludere questo sondaggio sulla «archeologia» del *Christus patiens* propongo, infine, una postilla. Prendendo le mosse dalla correlazione fra il participio presente del verbo *patior* usato in funzione attributiva e l'idea veicolata dal sostantivo *patientia* (sopportazione)[44], ritengo che nel concetto di *Christus patiens* si possa percepire un'ulteriore sfumatura, quella della *patientia* intesa come capacità morale di sopportazione delle sventure e del dolore, prima che come sofferenza fisica. Questo elemento ricorda un personaggio veterotestamentario famoso per i dolori e la pazienza, che a sua volta ha dato origine a una precisa tipologia iconografica: Giobbe. E non è un caso che nell'esegesi cristiana antica Giobbe sia stato spesso considerato, oltre che *exemplum patientiae*, *figura Christi*[45]. Una conferma significativa di tale convergenza identitaria può essere considerata il fatto che, a partire dai secoli XV e XVI (soprattutto in Italia e in area renana e bavarese), sono attestate rappresentazioni iconografiche del Cristo «paziente» coronato di spine e seduto presso il sepolcro, con gli occhi aperti e il mento poggiato sulla mano: attributi che, esprimendo lo stato d'animo della «malinconia», definiscono la cosiddetta «posa filosofica» e ricorrono anche nell'iconografia di Giobbe sin da alcune attestazioni paleocristiane[46].

«Pazienza» e «passione» si intrecciano qui in una sovrapposizione tipologica e iconografica che rinvia dall'*Antico Testamento* al *Nuovo*, esprimendosi nel motivo comune della sofferenza umana e della sua sopportazione, così come nella dimensione cristologica dell'umanità.

35 In particolare, al domenicano Antoine Pennet, priore del convento di Plainpalais a Ginevra nel XV secolo, è attribuita la composizione del primo testo liturgico sulla sindone, la famosa «reliquia» del sudario di Gesù – la cui esistenza risulta documentata per la prima volta nel villaggio di Charny (Francia), nel XIV secolo (NICOLOTTI, p. 111). Sulla storia della sindone lo studio più rigoroso ed esaustivo, a mia conoscenza, è stato pubblicato in Italia da Andrea Nicolotti nel 2015.

36 Su questi episodi, così come sulla figura di san Francesco d'Assisi, la bibliografia è straripante. Tra gli studi più rigorosi recentemente pubblicati in Italia si segnalano Roberto Rusconi, André Vauchez, Giovanni Grado Merlo.

37 BERNARDI, pp. 436-437.

38 Un oggetto interessante è il sepolcro pasquale decorato, databile al 1330 circa e custodito nell'abbazia di Maigrauge a Fribourg, Svizzera: vi era deposta il venerdì santo la statua di Cristo morto e piagato (NICOLOTTI, p. 90).

39 NICOLOTTI, p. 172; NAPIONE, p. 388.

40 In particolare, nel 970 il sinodo di Winchester stabilì un ordinamento liturgico, la *Regularis Concordia*, il cui dialogo *Quem quaeritis* prevedeva una vera e propria rappresentazione mimetica, nel corso della quale si commemorava la ricerca di Gesù nel sepolcro, culminante con l'annuncio della sua resurrezione. Durante l'esecuzione del *Quem quaeritis* aveva luogo la cerimonia della *visitatio sepulchri*, in occasione della quale si iniziarono a costruire manichini snodabili di pelle d'animale che venivano appesi alla croce il giovedì santo e deposti il venerdì: cfr. NICOLOTTI, 93, pp. 172-173; RICHÉ, MARTIN e PARISSE, pp. 774-775.

41 Per meglio inquadrare questa specifica esigenza dei credenti in Cristo, che conduceva a vere e priorie rappresentazioni performative, cfr. alcune osservazioni formulate supra, par. 1. Un «effetto collaterale» della diffusione di queste rappresentazioni correlate alla liturgia fu il moltiplicarsi delle «sindoni», messo in luce da Andrea Nicolotti.

42 NICOLOTTI, p. 90; BERNARDI, pp. 434, 436-440. Sulla lauda di Jacopone rimando all'articolo di Ivana Pistoresi De Luca nel presente volume di Atti.

43 NICCOLI, pp. 461-463.

44 Il sostantivo, oltre che identificare per antonomasia la figura di Giobbe, nel primo cristianesimo divenne termine tecnico per indicare la sofferenza dei martiri: cfr. CARNEVALE, p. 47.

45 CARNEVALE, pp. 168-169.

46 CARNEVALE, pp. 104-108,153; NICCOLI, pp. 454-455.

BIBLIOGRAFÍA

ALLISON, Dale. *Constructing Jesus. Memory, Imagination, and History*. Grand Rapids: Baker Academic Press, 2010.

BERNARDI, Claudio. *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia*. Milano: Vita & Pensiero, 1991.

BERNARDI, Claudio. «Il teatro di Cristo. La parola si fa carne». In *Storia del cristianesimo. II. L'età medievale (secoli VIII-XV)*. Coord. Emanuela Prinzivalli. Ed. Marina Benedetti. Roma: Carocci, 2015, pp. 423-443.

CARNEVALE, Laura. *Giobbe dall'antichità al medioevo. Testi, tradizioni, immagini*. Bari: Edipuglia, 2010.

DAGRON, Gilbert. «L'iconoclasmo e la nascita dell'Ortodossia». In *Storia del cristianesimo. IV.* Coord. Jean-Marie Mayeur *et alii*. Ed. Gilbert Dagron, Pierre Riché, A. Vauchez (ed. it. Giorgio Cracco). Roma: Borla/Città Nuova, 1999, pp. 108-181.

DESTRO, Adriana e Mauro PESCE. *La morte di Gesù*. Milano: Rizzoli, 2014.

DESTRO, Adriana e Mauro PESCE. *Il racconto e la scrittura*. Roma: Carocci, 2014.

DUNN, James D.G. *Jesus Remembered: Christianity in the Making. I*. Grand Rapids: Eerdmans, 2003.

FELLE, Antonio Enrico. «Croce (crocifissione)» (s.v.). In *Temi di iconografia paleocristiana*. Ed. Fabrizio Bisconti. Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, 2000, pp. 158-162.

FORTE, Angela. *Esegesi biblica e storia in Giustino (*Dialogo con Trifone *LXXXV-XCVII)*. Tesi di dottorato in Civiltà e Cultura scritta tra Tarda antichità e Medioevo (XXVI ciclo). Bari: Università degli Studi di Bari Aldo Moro, 2014.

FOUCAULT, Michel. *L'archeologia del sapere. Un metodo per la storia della cultura*. Milano: Rizzoli, 1990 (ed. or. Paris: Gallimard, 1969).

GARBINI, Giovanni. *Dio della terra, Dio del cielo. Dalle religioni semitiche al giudaismo e al cristianesimo*. Brescia: Paideia, 2011.

GILSON, Etienne. *La filosofia nel Medioevo. Dalle origini patristiche alla fine del XIV secolo*. Firenze: La Nuova Italia, 1973. (ed. or. Paris: Payot, 1922).

HALBWACHS, Maurice. *La mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France, 1950.

KLOPPENBORG, John S. *The Earliest Gospel. An Introduction to the Original Stories and Sayings Gospel*. Minneapolis: Fortress Press, 2008.

LUPIERI, Edmondo. *Maria Maddalena. Ovvero la necessità di una sposa per Cristo*. In *I vangeli gnostici*. Ed. Piero Stefani. Brescia: Morcelliana, 2011, pp. 195-282.

MARAVAL, Pierre. (Ed.). *Égérie, Journal de voyage* (SCh 296). Paris: Cerf, 1982.

MASSA, Francesco. *Tra la vigna e la croce. Dioniso nei discorsi letterari e figurativi cristiani (II-IV secolo)*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2014.

MERLO, Giovanni Grado. *Frate Francesco*. Bologna: Il Mulino, 2013.

MICHAELIS, Wilhelm. «Πάσχω» (s.v.). In *Grande Lessico del Nuovo Testamento*. Eds. Gehrard Kittel e Gerhard Friederich. Brescia: Paideia, 1974, coll. 985-1043 (ed. or. Stuttgart: Kohlhammer 1954).

NAPIONE, Ettore. «La funzione religiosa dell'arte: Cristo e l'artista nel medioevo». In *Storia del cristianesimo. II. L'età medievale (secoli VIII-XV)*. Coord. Emanuela Prinzivalli. Ed. Marina Benedetti. Roma: Carocci, 2015, pp. 369-397.

NICCOLI, Ottavia. «Figure del cristianesimo. Arte e immaginario fra Rinascimento e Controriforma». In *Storia del cristianesimo. III. L'età moderna (secoli XVI-XVIII)*. Coord. Emanuela Prinzivalli. Ed. Vincenzo Lavenia. Roma: Carocci, 2015, pp. 445-480.

NICOLOTTI, Andrea. *Sindone. Storia e leggende di una reliquia controversa*. Torino: Einaudi, 2015.

NORELLI, Enrico. «Gesù di Nazaret». In *Storia del cristianesimo. I. L'età antica (secoli I-VII)*. Coord. / Ed. Emanuela Prinzivalli. Roma: Carocci, 2015, pp. 33-68.

OTRANTO, Giorgio. «Il pellegrinaggio nel cristianesimo antico». In *Il Veltro. Rivista della civiltà italiana*. Numero 43, 1999, pp. 239-256.

OTRANTO, Giorgio. «Ponzio Pilato nella Chiesa antica tra storia, arte e leggenda. Il *Codex Purpureus Rossanensis*». In *Rivista di Storia e Letteratura Religiosa*. Numero 45/3, 2009, pp. 495-514.

PESCE, Mauro. *Chi ha paura del Gesù storico? Ripensare il cristianesimo nel mondo moderno*. Bologna: Edizioni Dehoniane, 2015.

PISCITELLI CARPINO, Teresa. «La croce nell'esegesi patristica del II e III secolo». In *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI)*. I. Ed. Boris Ulianich. Napoli: Elio de Rosa, 2007, pp. 129-152.

PRINZIVALLI, Emanuela. Ed. *L'enigma Gesù. Fonti e metodi della ricerca storica*. Roma: Carocci, 2008.

PRINZIVALLI, Emanuela e Manlio SIMONETTI. *La teologia degli antichi cristiani (secoli I-V)*. Brescia: Morcelliana, 2012.

RICHÉ, Pierre, Jean-Marie MARTIN e Michel PARISSE. «La cristianità occidentale (secolo X-metà del secolo XI)». In *Storia del cristianesimo. IV.* Coord. Jean-Marie Mayeur *et alii*. Ed. Gilbert Dagron, Pierre Riché, A. Vauchez (ed. it. Giorgio Cracco). Roma: Borla/Città Nuova 1999, pp. 767-863.

RIGATO, Maria-Luisa. *Il titolo della croce di Gesù. Confronti tra i Vangeli e la Tavoletta-reliquia della Basilica Eleniana a Roma*. Roma: Gregorian University Press, 2002.

RUSCONI, Roberto. *Francesco d'Assisi nelle fonti e negli scritti*. Padova: Editrici Francescane, 2002.

SIMONETTI, Manlio. *La crisi ariana nel IV secolo*. Roma: Institutum Patristicum Augustinianum, 1975.

SIMONETTI, Manlio (Ed.). *Il Cristo. Testi teologici e spirituali in lingua greca dal IV al VII secolo*. II. Milano: Mondadori, 1986

SIMONETTI, Manlio. *Il Vangelo e la storia. Il cristianesimo antico (secoli I-IV)*. Roma: Carocci, 2010.

ULIANICH, Boris. *La Croce. Dalle origini agli inizi del secolo XVI*. Napoli: Electa, 2000.

ULIANICH, Boris. «Note introduttive. Croce. Crocefisso. Unità del mistero salvifico». In *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I-inizio XVI)*. I. Ed. Boris Ulianich. Napoli: Elio de Rosa, 2007, pp. 11-71.

VAUCHEZ, André. *Francesco d'Assisi. Tra storia e memoria*. Torino: Einaudi, 2010.

UNA APROXIMACIÓN A LAS REPRESENTACIONES Y RITOS REPRESENTATIVOS DE LA SEMANA SANTA: CATALUÑA, ENTRE LA TRADICIÓN Y LA PIEDAD POPULAR

Josep María Sabaté i Bosch

Cronista oficial de la A.A.S.S.T. y de la ciudad de Tarragona

I. Notas históricas entorno en torno a la religiosidad popular

En el seno de la Iglesia la cuestión de la piedad y la religiosidad popular, sin entrar en las precisas disquisiciones terminológicas[1], y en la expresión gestual que las caracteriza[2] ha sido, ¡y es!, tema de debate en diferentes momentos de la Historia, muy especialmente cuando va ligada a la liturgia, al papel de los seglares y a las diferentes formas de apostolado.

Todo estudio riguroso sobre la religiosidad popular conlleva el debate histórico motivado por la eterna problemática entre la religión institucional y la de la cultura popular.

Deberíamos, pues, ir más allá de las raíces del cristianismo —Edad Antigua, cultura judía, mundo clásico, época greco-romana,...— para ver de que manera la Iglesia católica ha recogido algunos de los trazos religiosos populares, preferentemente si no están vinculados a determinadas supersticiones o errores dogmáticos y, a la inversa, aquellos de la fe cristiana que se han convertido en componente de la identidad cultural —¡y política!— de un pueblo.

Históricamente sólo precisamos retroceder hasta la Edad Media para descubrir cómo aparecieron y se desarrollaron distintas asociaciones y hermandades con diferente composición jurídica y eclesial, a veces con un origen profesional y con una finalidad cultural y caritativa, muchas de las cuales casi han llegado hasta nuestros días, con los cambios lógicos acaecidos en el decurso de los siglos. En aquella época la relación entre la liturgia y la piedad popular era compleja: la liturgia inspira y fecunda expresiones de la piedad popular y, a la inversa, formas de la piedad popular que se integran en la liturgia —procesiones, representaciones, etc.—[3]. La opinión generalizada de la mayoría de los historiadores de este período pone de manifiesto que Europa ya estaba completamente cristianizada[4] — Europa y Cristiandad eren términos sinónimos— y en ella la Iglesia católica tenia una papel dominante en la cultura; no obstante, a partir del año 1930, en Francia, apareció una corriente religiosa de inspiración católica representada por dos historiadores —J. Delumeau[5] y A. Vauchez—, a los que han seguido otras investiga-

1 Congregación para el Culto Divino y la Disciplina de los Sacramentos: *Directorio obre la piedad popular y la liturgia*. Del «Mensaje» de Su Santidad Juan Pablo II. Decreto del 21 de septiembre de 2001. Madrid: BAC-documentos, 2002, p. 28.

2 Congregación...: *Directorio...*, p. 31: «...expresiones, que se trasmiten desde siglos de padres a hijos, son modos directos y simples de manifestar externamente el sentimiento del corazón y el deseo de vivir cristianamente. Sin este componente interior existe el riesgo de que los gestos simbólicos degeneren en costumbres vacías y, en el peor de los casos, en la superstición».

3 Congregación...: *Directorio...*, pp. 43-44.

4 Dentro de la ortodoxia de una religiosidad «oficial».

5 DELUMEAU, J. *Naissance et affirmation de la Réforme*. Paris : 1965 ; y *Le catholicisme entre Luther et Voltaire*. Paris : 1971.

ciones, como, por ejemplo, las de Gabriel Le Bras y Etienne Deruelle, que consideran dicha cristianización mucho más débil de lo que se pensaba y, por tanto, explican así la posterior descristianización y el impacto de la Contrarreforma sobre la gran masa de fieles[6].

A pesar de la larga lista de concilios ecuménicos[7] y la todavía más larga de sínodos provinciales o diocesanos, en los cuales la Iglesia trataba de poner orden y mantener la ortodoxia fijando legalmente determinadas formas y cuestiones debatidas, no será hasta el alba de la Edad Moderna cuando un cierto sentido común empezará a poner fin al conglomerado de las diferencias culturales transmitidas a lo largo de siglos, puesto que durante la Edad Media la cultura europea había estado impregnada por la huella greco-romana, el legado celta y germánico y la influencia árabe; de estas tres, sólo la cultura latina había penetrado en el enciclopedismo medieval, representado por la filosofía escolástica, esencia y meollo de la mentalidad cristiana, pero todo aquel substrato cultural, de alguna manera y en diferente grado o medida, impregnaron la religiosidad popular de los grupos sociales de campesinos; se trataba de una religión practicada por una masa de de trabajadores rurales o semi-rurales con un grado de analfabetismo casi total, en contraste con la religión oficial, propia de la elite clerical y de los intelectuales laicos, fundamentalmente urbanos, con un dogma y una doctrina plenamente codificada, que trataban de imponer sobre aquella masa popular.

Uno de los puntos del reformismo católico de los inicios de la Edad Moderna era la depuración de todas las conductas, prácticas supersticiosas y creencias consideradas erróneas, pero la religiosidad popular, que aquellos «ilustres» reformadores consideraban llena de falacias y supercherías, producto de la ignorancia popular, ya no era una mezcla de creencias desfasadas procedentes de períodos anteriores, porque la evangelización de las ordenes mendicantes, entre los siglos XIII y XIV había producido una fundamental evolución de las viejas tradiciones folclóricas, aun con una religiosidad diferenciada de la propuesta por la institución eclesiástica, pero con una estructura coherente. De ahí que la Iglesia cristianizó en parte un determinado folclore y la religión cristiana pasó a ser también religión popular[8], con dos formas de interpretar el mundo: la de la religión oficial de la institución eclesiástica y la religión folclórica practicada por la inmensa mayoría del pueblo.

La religión oficial presenta un conjunto de doctrinas espirituales y prácticas litúrgicas y sacramentales destinadas a liberar al hombre del pecado mortal y facilitar los medios de conseguir el camino de la salvación eterna, siguiendo las normas de un rigurosos código de conducta moral, bajo la amenaza de un Dios que premia y castiga, con el sacerdote como único intermediario entre Él y los hombres.

La religión popular, más que un código de conducta moral, es un sistema eficaz de procedimientos profilácticos con el fin de conjurar los peligros cuotidianos de la vida; es una religión familiar, sin demasiada rigidez moral, pero de una conducta más directa con Dios sin intermediarios. La religiosidad popular se pone de manifiesto en algunas prácticas devocionales comunitarias —procesiones, rogativas, peregrinaciones,...— y rehúye la práctica diaria de la doctrina cristiana y la reflexión religiosa individual, es decir, una religión antiintelectualista, afectiva y pragmática[9], incorporando todo lo divino a la cotidianidad del hombre, a la vez que humaniza Dios para sentirlo más cercano[10].

A pesar de todo, ambas religiones ni estaban separadas, ni eran independientes[11], aunque la religiosidad popular seguía impregnada de una clara mentalidad mágica reveladora de una escasa cristianización.

Aquí se nos hace difícil un criterio clarificador debido a la complejidad de la cuestión: W. A. Christian Jr., al tratar este concepto de cristianización, que compara la práctica real con unas normas ideales, afirma que forma parte de un comportamiento considerado como religioso todavía en nuestros días muy extendido[12]; además, también J-Cl. Schmitt considera que todo forma parte de un proceso de asimilación cultural con una gran cohesión interna en la que la forma oficial de la doctrina cristiana y la forma populista del cristianismo, como ya hemos apuntado, no están separadas, ni son independientes[13]. Todavía el debate se nutre con otros historiadores[14] que en base a los procesos inquisitoriales consideran que durante toda la Edad Media y en buena parte de la Edad Moderna persisten ritos, creencias y conductas religiosas herederas directas del paganismo precristiano —liturgias anticristianas de carácter pagano revestido con aspectos satánicos y diabólicos— o la pervivencia de antiguos ritos mágicos de fertilidad, que no suponen ningún enfrentamiento al cristianismo ya que los que lo practicaban se consideraban cristianos.

Es evidente, no obstante, que entre la cultura eclesiástica y la cultura popular se han establecido siempre diversos canales de comunicación que actúan a manera de vasos comunicantes, con una dinámica de relaciones e intercambios binarios.

El mismo historiador y antropólogo norteamericano Christian Jr., citado antes, define la religiosidad popular como una simple religión local y sólo con un estrecho margen de maniobra y autonomía creativa respecto la religión oficial y dominante de la Iglesia.

No es menos cierto que a finales de la Edad Media la Iglesia empieza un camino con una sensibilidad religiosa que propone un cambio radical respecto al orden anterior: para ser un buen cristiano ya no era suficiente recibir puntualmente los sacramentos, rogar a Dios y a los santos, y ofrecer limosnas, ofrendas a la Iglesia, etc.; entonces, además de una práctica religiosa cotidiana, era necesario un conocimiento intelectual del dogma cristiano y esta «reforma» afectó en primer lugar y muy directamente al mismo clero, que se manifestaría en el momento de poner en práctica las disposiciones del Concilio de Trento.

Al llegar a la Edad Moderna, primero con la espiritualidad de la llamada *devotio moderna*, reflejada en la emblemática *De imitatione Christi*[15], y después con las disposiciones emanadas del Concilio de Trento (1545-1563)[16], se da más importancia al sentido doctrinal, aunque, con la Reforma católica y el Barroco, la piedad popular vuelve a experimentar otro desarrollo extraordinario, especialmente con las cofradías dedicadas a los misterios de Pasión del Señor, que tenían una doble finalidad de penitencia, formación de laicos y obras de caridad.

A lo largo de los siglos, al hacer les ediciones impresas de los rituales se han introducido muchas devociones y costumbres populares, pero así mismo también se han suprimido aquellas sospechosas de superstición, provocando a veces una cierta confrontación entre distintas mentalidades, por un lado los reformadores con la nueva espiritualidad tridentina y, del otro lado, los que manifestaban unos criterios más conservadores con la tradición y más respetuosos con las aspiraciones, creencias y costumbres del pueblo, es decir, con la religiosidad popular, que ya se había tratado en el concilio de Basilea del año 1492.

Aun en los tiempos modernos, la Ilustración del siglo XVIII conlleva la separación entre la separación de la «religión de los doctos», más próxima a la liturgia «ortodoxa» con una práctica religiosa iluminada por la inteligencia y el saber, y la «religión de los sencillos», la de la piedad popular, menospreciada por aquellos «doctos» por estar nutrida de superstición y fanatis-

6 DELUMEAU. *Le catholicisme*...; capítulo titulado «Le mythe du Moyen-Age chrétien» .

7 Nicea I (325) y II (787), Constantinopla I (381), II (553), III (680-681) y IV (869-870), Calcedonia (451), Letrán I (1123), II (1139), III (1179), IV (1215) y V (1512-1517), Lyon I (1245) y II (1274), Viena del Delfinado (1311-1312), Constanza (1414-1418) y Florencia (1439-1445).

8 SCHMITT, Jean Claude. «Religión populaire et culture folklorique». En *Anales*. Número 5, 1976, pp. 941-953.

9 MESLIN, Michel. «Le phénomène religieux populaire». En *Les religions populaires*. Paris : 1971, pp. 5-15.

10 RUSSO, Carla (ed.). *Società, chiesa e vita rligiosa nell'Ancien Regime*. Nápoles: 1976. CLXXV.

11 SCHMITT, J. Cl. «Religión populaire...», p. 446.

12 CHRISTIAN, William A. (Jr.). *Religiosidad local en la España de Felipe II*. Madrid: 1991, pp. 13-14.

13 SCHMITT, J.Cl. «Religión populaire...», p. 946 : «Rien n'est survécu dans une culture, tout est vécu ou n'est pas. Une croyance ou un rite n'est pas la combinaision des reliquats et d'iinnovations hétérogènes, mais une expérience n'ayant de sens que dans sa cohésion présente.» (sic).

Traducción libre: En una cultura nada sobrevive, todo es vivo o no es. Una creencia o un rito no son la combinación de reliquias y de innovaciones, sino una experiencia de sensaciones cohesionadas en el presente.

14 Por ejemplo y entre otros J. Michelet, A. Runeberg, J. Rusell, M. Sumers,...

15 KEMPIS, Tomás de. *De la imitación de Cristo y desprecio del mundo*.

16 El concilio tridentino fomentó la celebración y asistencia, en general y en especial a los eclesiásticos, tanto regulares como seculares, a las procesiones, tal y como decreta el capítulo XIII de la sesión XXV (MACHUCA DIEZ, Anastasio). *Los sacrosantos ecuménicos concilios de Trento y Vaticano en latín y castellano, con las notas latinas de la edición romana de 1893, otras en castellano aclaratorias, la historia de ambos concilios y un apéndice con documentos y datos interesantes*. Madrid: Librería Católica de Don Gregorio del Amo, 1903, pp. 369-370.

mo, a pesar de que la Iglesia aprovecha esta piedad popular para contrarrestar la propaganda racionalista, a la manera como antes había servido para detener la expansión del protestantismo —y, tal vez, como en nuestros días puede servir ante otros ataques—.

Ya en época contemporánea, el Romanticismo favorecerá la comprensión y la estima de los sentimientos populares y el papa san Pío X (1903-1914) abrirá el camino a una justa relación entre la liturgia y la piedad popular[17], frente aquellos que deseaban renovar la pureza del culto con el modelo de la liturgia de los primeros siglos de la Iglesia, sin tener en cuenta el modelo de aquellas expresiones de la piedad popular que eran las que habían contribuido a salvaguardar la fe y la vida espiritual de muchos fieles y a difundir el mensaje cristiano. Por todo ello Pío XII defendió otra vez las muestras de piedad popular en su encíclica *Mediator Dei* de 21 de noviembre de 1947[18].

El debate entre religiosidad «oficial» ha estado explicado igualmente por una de las mejores especialistas europeas en esta materia, N. Lemaitre[19], al presentarlo en parte como la negociación entre las prácticas populares y la teología elitista, y, en parte, como el intenso equilibrio entre las presiones populares en la Iglesia y la voluntad de aculturación clerical. Sin embargo este debate sigue planteando en nuestros días diferentes actitudes —cooperación, tolerancia, represión ...—, unas actitudes que todavía se reprodujeron muchos siglos después cuando se intentaron aplicar las disposiciones emanadas del concilio Vaticano II (Pablo VI, 1962-1965) —anunciado por Su Santidad Juan XXIII en 1959— y del que la celebración «popular» de la Semana Santa «sufrió» sus consecuencias.

Poca cosa nos dejó, en este sentido, el concilio Vaticano II, salvo las escasas referencias de la constitución *Sacrosantum Concilium*[20]. De aquí que, de nuevo y de la mano del Decreto de Juan Pablo II, a pesar de los peligros que envuelven la piedad popular[21] una vez más destacamos sus valores con las pertinentes reservas[22].

17 *Tra le sollecitudine* «Motu propio». (22-XI-1903).

18 *Acta Apostolicae Sedis*, 39 (1947), pp. 521-600.

19 LEMAITRE, Nicole. «Prier pour les fruits de la terre. Pour une étude des bénédictions». En *Fiestas y liturgias*. Madrid : 1988, p. 108.

20 *Documentos del Vaticano II. Constituciones. Decretos. Declaraciones*. Madrid: BAC, 1967. Constitución *Sacrosantum Concilium*, sobre la sagrada liturgia. Capítulo I, Principios generales para la reforma y fomento de la sagrada liturgia, I, 13 [Liturgia y ejercicios piadosos] («Gozan también de una dignidad especial las prácticas religiosas de las iglesias particulares que se celebran por mandato de los Obispos, a tenor de las costumbres...»), III a, 23: [Tradición y progreso] («Para conservar la sana tradición...), p. 146, y III d, 37: [Normas para adaptar la liturgia a la mentalidad y tradiciones de los pueblos] («La Iglesia (...) estudia con simpatía y, si puede, conserva integro lo que en las costumbres de los pueblos encuentra que no esté indisolublemente vinculado a supersticiones y errores, y aun a veces los acepta en la misma liturgia, con tal que se pueda armonizar con el verdadero y auténtico espíritu litúrgico.), pp. 150-151; también en el decreto *Apostolicam actuositatem*, sobre el apostolado de los seglares. Capítulo III, Los diversos campos del apostolado, 13 [El medio social] («El apostolado en el medio social, es decir, el afán de llenar de espíritu cristiano el pensamiento y las costumbres...») y Capítulo IV, [Las diferentes formas del apostolado] 15 (*«Los seglares pueden ejercer su acción apostólica como individuos o reunidos en varias comunidades o asociaciones*»), 18 [Importancia de las formas organizadas del apostolado seglar] («En las circunstancias actuales es de todo punto necesario que la esfera de la acción seglar se robustezca la forma asociada y organizada, puesto la estrecha unión de fuerzas es la única que vale para lograr plenamente todos los fines del apostolado moderno...»), y 19, [Multiplicidad de formas del apostolado organizado] («...es grande la variedad existente en las asociaciones de apostolado (...) Entre estas asociaciones hay que considerar en primer lugar las que favorecen y alientan la unidad más íntima entre la vida práctica y la fe de sus miembros...»).

21 Congregación...: *Directorio*... p. 58: «...el acento exclusivo en la piedad popular (...) puede favorecer un alejamiento progresivo de los fieles respecto a la revelación cristiana (...); puede introducir en el culto cristiano elementos ambiguos (...) o simplemente expresiones de cultura y psicología de un pueblo o una etnia; puede crear la ilusión de alcanzar la trascendencia mediante expresiones religiosas viciadas...» y pp. 63-64: «presencia insuficiente de elementos esenciales de la fe cristiana (...); el distanciamiento respecto a la vida sacramental de la Iglesia (...); la concepción utilitarista de algunas formas de piedad; la utilización de «signos, gestos y fórmulas, que a veces adquieren excesiva importancia, hasta el punto de buscar lo espectacular» [Juan Pablo II: Alocución a la Conferencia de obispos de Abruzzo y Molise en visita *ad limina*, 3. En *Acta Apostolicae Sedis* 78 (1986) 1140 ...».

22 Congregación...: *Directorio*..., p. 59: «Liturgia y piedad popular son dos expresiones legítimas del culto cristiano, aunque no son homologables. No se deben oponer, ni equiparar, pero si armonizar... (...) Liturgia y piedad popular son dos expresiones culturales que se deben poner en relación mutua y fecunda...» y pp. 61-63: «La piedad popular es una realidad viva de la Iglesia (...) «un verdadero tesoro del pueblo de Dios» [Juan Pablo II, Homilía pronunciada durante la celebración de la Palabra en La Serena (Chile) 2 en *Insegnamenti di Giovanni Paolo II*, X/1 (1987), o. C., 1078]; (...) tiene un sentido casi innato de lo sagrado y de lo trascendente (...) «un sentido perspicaz de los atributos profundos de Dios: su paternidad, providencia, presencia amorosa y constante» [Pablo VI, exhortación apostólica *Evangelii nuntiandi*, 48], su misericordia [Juan Pablo II, exhortación apostólica *Catechesi tradendae*, 54] (...); sugiere y alimenta: la paciencia, «la resignación cristiana ante las situaciones irremediables» [III Conferencia General del Episcopado Latinoamericano, *Documento de Puebla*, 913]; el abandono confiando en Dios; la capacidad de sufrir y de percibirle «sentido de la cruz en la vida cotidiana» [Pablo VI, exhortación....]; el deseo sincero de agradar al Señor, de reparar por las ofensas cometidas contra Él y de hacer penitencia; (...) la solidaridad y la apertura a los otros, el «sentido de amistad, de caridad y de unión familiar» [III Conferencia...]. La piedad popular (...) muestra (...) una viva sensibilidad al misterio de la pasión y muerte de Cristo [III Conferencia..., 912]. (...) La unión armónica del mensaje cristiano con la cultura de un pueblo, lo que con frecuencia se encuentra en las manifestaciones de la piedad popular, es un motivo más de la estima del magisterio por la misma. En las manifestaciones más auténticas de la piedad popular, de hecho, el mensaje cristiano, por una parte, asimila los modos de expresión de la cultura del pueblo, y, por otra, infunde los contenidos evangélicos en la concepción de dicho pueblo sobre la vida y la muerte, la libertad, la misión y el destino del hombre. Así pues, la transmisión de padres a hijos, de una generación a otra, de las expresiones culturales, conlleva la transmisión de los principios cristianos. En algunos casos, la unión es tan profunda que elementos propios de la fe cristiana se han convertido en componentes de la identidad cultural de un pueblo [Juan Pablo II, Homilía pronunciada en el santuario de la Virgen María de Zapopan, 2, en *Acta Apostolicae Sedis* 71 (1979) 228-229]. (...) ha sido un instrumento providencial para la conservación de la fe, allí donde los cristianos se veían privados de atención pastoral; (...) donde la evangelización ha sido insuficiente, «gran parte de la población expresa su fe sobre todo mediante la piedad popular» [III Conferencia..., 913]; (...) constituye un valioso e imprescindible «punto de partida para conseguir que la fe del pueblo madure y se haga más profunda» [III Conferencia..., 960]». Y respecto a la religiosidad popular: ... «por sus raíces esencialmente católicas, puede ser un remedio contra las sectas y una garantía de fidelidad al mensaje de la salvación» [Juan Pablo II, Discurso de apertura de la IV Conferencia general del Episcopado latinoamericano en santo Domingo (12-10-1992). En *Insegnamenti di Giovanni Paolo II*, XV/2 (1992) (Ciudad del Vaticano: Librería Editrice Vaticana, 1994) 323.

En los últimos treinta años en algunos de los congresos sobre la Semana Santa ambas caras de la religión —la «oficial» y la «popular»— han sido tratadas y también han estado presentes en ellos algunos de mis propios estudios en diferentes publicaciones y opúsculos de distintas asociaciones, no solo de mi ciudad, sino de otras ciudades de España, para llegar a la conclusión que en el trasfondo de cualquier celebración popular hay una verdadera expresión de fe, aunque pueda aparecer enmascarada por los aspectos poliédricos que en este mundo actual y globalizado pueda parecer que traten de eclipsar aquello que no tiene otro sentido que el de la Pasión, Muerte y Resurrección del Hijo de Dios, Nuestro Señor Jesucristo.

2. Tradición y piedad popular en la Semana Santa de Cataluña

Cataluña tiene una larga tradición de actos de religiosidad y piedad popular, muy en concreto para el ciclo litúrgico de la Cuaresma y la Semana Santa, y, después de las disposiciones emanadas del Concilio Vaticano II, la Sede Apostólica y, a través del ya citado en varias ocasiones Decreto de Juan Pablo II, han sido tratados diferentes aspectos en este sentido[23], en torno a los cuales es preciso hacer algunas reflexiones empezando por la Cuaresma[24], como un tiempo litúrgico que nos prepara y predispone para la celebración de la Pascua, con la también larga tradición de cumplir con los preceptos de la Iglesia acercándonos a los sacramentos de la Penitencia o «Reconciliación», y de la Eucaristía o «Comunión»[25] y con la práctica del *Vía Crucis*[26]; en cuanto a esta última práctica, con la recomendación de tener presente, al final de las catorce estaciones de la forma tradicional, el sentido de fe y esperanza en la resurrección con la estación de la *Anastasis*[27].

23 Congregación...: *Directorio*..., Capítulo II, 75 [Criterios generales para la renovación de los ejercicios de piedad], Capítulo III [Principios teológicos para la valoración y renovación de la piedad popular, y Orientaciones para armonizar la piedad popular y la Liturgia (Premisa)], Capítulo IV: Año litúrgico y piedad popular, pp. 68-115.

24 Congregación…: *Directorio*..., Capítulo IV: Año litúrgico y piedad popular, pp. 101-105.

25 *Codex Iuris Canonici.*

26 Congregación...: *Directorio*..., Capítulo IV, 131-135, pp. 105-107.

27 Congregación...: *Directorio*..., Capítulo IV, 134, pp. 106-107.

Para la Semana Santa y la dualidad entre la liturgia y las procesiones, el Decreto propone una correcta armonización entre ambas[28].

Las procesiones se inician el Domingo de Ramos y, como ocurre con casi todas las recomendaciones que se plantean, el tema de la formación e instrucción de los fieles acerca del significado de la celebración fundamental, se aleja de las falsas creencias que pueden conducir a determinadas formas de superstición, considerando los ramos y las ramas de olivo simplemente como una suerte de amuletos, aunque se mantiene la tradición de colgar ramos y palmas en los balcones como protectores de rayos.

En general es entre el Jueves Santo y el Viernes Santo cuando en Cataluña tienen lugar, además de los *Vía Crucis*, las más importantes procesiones —y la del Santo Entierro— *Sant Enterrament* —del Viernes Santo en Tarragona es un ejemplo modélico—, llamadas de distinta manera —Danza de la muerte (*Dansa de la mort* de Verges, «Cristo Muerto», etc.—, y, una vez más, se insiste en la formación e instrucción de los fieles, y, fundamentalmente, en la no interferencia y sustitución de la celebración propiamente litúrgica del día santo[29].

Quedarían aun las celebraciones del Sábado Santo dedicadas al culto mariano —la Virgen de los Dolores, la «Piedad», la «Soledad, etc. (*Mares de Déu*)—, la vigilia pascual, la máxima solemnidad del año litúrgico el Domingo de Pascua —antes «de Gloria»—, y el posterior *Vía Lucis* hasta la *Pentecosta* —antes «Pascua granada»—[30], pero en esta aproximación vamos a ceñirnos sólo a algunos ejemplos de las representaciones y mitos representados más propios de la Semana Santa catalana, para concluir al final de la exposición que a pesar de los decretos, constituciones, recomendaciones y otras declaraciones de la Sede Apostólica referidas a la religiosidad popular, sin lugar a dudas provechosas y dignas de ser tenidas en cuenta, los designios del Señor siempre serán inescrutables, y no seré yo quien se oponga a esta religiosidad y piedad popular de un pueblo que con frecuencia también reza aunque no se ponga de rodillas y con los brazos en cruz.

Por todo ello vamos a estructurar nuestra exposición en aquellos apartados más significativos de las representaciones y ritos representativos singulares de la Semana Santa catalana empezando con los *Vía Crucis*, siguiendo con las representaciones de la Pasión, Muerte y Resurrección de Jesucristo y acabando con las procesiones, todas ellas, en general como muestra de una tradición y una religiosidad muy popular en toda Cataluña.

Vaya por delante que no queremos, ni podemos confeccionar un catálogo general de todas las existentes en la actualidad, ni tampoco entrar a fondo en el estudio exhaustivo de sus orígenes y pervivencias, puesto que casi todas ellas tienen muchos puntos en común en uno y otro aspecto. De aquí que sin rehuir, ni menospreciar el valor histórico y cultural de todo aquello que no citaremos, dejamos abiertas las puertas para posteriores posibles comunicaciones, no menos importantes, para seguir aportando los inapreciables estudios de historia y cultura local, al fin y al cabo «Historia» y «Cultura» religiosa.

Vía Crucis

Así como la piedad popular se hace patente en una simple baldosa que nos da la bienvenida a un hogar con un «Dios bendiga esta casa» —en Cataluña *Deu vos guard*— o en las capillitas votivas, con distintas imágenes y advocaciones, repartidas por las calles de villas y ciudades, hasta los humilladeros[31], con sus columnas o cruces, en las entradas o salidas de los lugares habitados, y que tenían una misión religiosa, siendo también el punto inicial o la estación final del *Vía Crucis* y un lugar de oración para los caminantes, también las representaciones de la Semana Santa están presentes en un camino de un particular Calvario por los pequeños cerros o las débiles colinas que rodean aquellos lugares más próximos a los pueblos con frecuencia coronados por una singular ermita, en otro tiempo litúrgico, centro de una tradicional romería y, durante el tiempo pascual, eje de la piedad pasional.

Este camino está jalonado por catorce capillitas que de manera solemne son testimonio de la piedad popular durante la Cuaresma y muy especialmente en la noche del Jueves Santo o en la madrugada del Viernes Santo.

El rito tradicional de los *Vía Crucis*, con las imprecaciones al inicio de cada una de las estaciones —«Os adoramos, Señor, y os bendecimos. Porque con vuestra Santa Cruz habéis redimido al mundo»—, seguidas de unos breves comentarios piadosos de las escenas representadas en las correspondientes capillitas y el rezo de un Padrenuestro y una Avemaría con otra imprecación —«Tened piedad de nosotros, Señor. Tened piedad de nosotros»— y —«¡Oh Santa Madre! En mi corazón fijad las llagas de Jesús clavado en la cruz»—, va acompañado de una particular canción, con una melodía transmitida de padres a hijos por una devota piadosa memoria histórica, en la que el estribillo se repite también siempre y sólo cambian las singulares catorce estrofas de la manera siguiente en versión original catalana para una posterior y posible comparación con el rito popular en otras lenguas:

Per vostra Passió sagrada,
adorable Redemptor,
perdoneu altra vegada,
aquest pobre pecador.

1ª Estación: *Jesús es sentenciat a mort.*

Jesús, víctima escollida,
es condemna a la mort;
per donar-me eterna vida
Ell sofreix tant trista sort.

2ª Estación: *Jesús Creu al coll.*

Jesucrist la creu pesada
porta al coll per amor meu.
Jo mateix li he carregada
en pecar contra mon Déu!

3ª Estación:*Jesús cau sota el pes de la Creu.*

Jesús per volta primera
cau de cansament rendit;
sa creu tornaré lleugera
si a sos peus caic beneit.

4ª Estación: *Jesús troba la se Mare Santíssima.*

Al carrer de l'Amargura, v
Mare i Fill s'han contemplat.
Mira'l bé vil criatura,
Quin martiri els has causat.

5ª Estación: *El Cirineu ajuda a Jesús a portar la Creu.*

A Jesús li dona ajuda
De mal grat el Cirineu;
Per mes culpes merescudes
No voldré portar ma creu?

6ª Estación: *La Verònica eixuga la cara a Jesús.*

Verònica compassiva,
eixuga aquell front sagrat
de la sang, pols i saliva
amb què jo l'he profanat.

7ª Estación: *Jesús cau la segona vegada terra.*

Com la creu és tan pesada
Defallit cau novament,
Cau Jesús cada vegada
Que jo trenco un manament.

8ª Estación: *Jesús consola a les dones de Jerusalem.*

Jesús a plorar convida
A les filles de Judà;
Si ploro ma mala vida,
Jesús m'aconsolarà.

9ª Estación: *Jesús cau a terra per tercera vegada.*

Jesús tercera vegada,
sense forces ha caigut;
ai! Que cara l'ha pegada
ma obstinada ingratitud.

10ª Estación: *Despullen a Jesús i li donen fel i vinagre.*

Arranquen les vestidures
a l'Anyell immaculat;
oh faltes meves impures!
vosaltres l'heu despullat.

28 Congregación...: *Directorio...*, Capítulo IV, 138, pp. 108-109.

29 Congregación...: *Directorio...*, Capítulo IV, 138: «se deberá conceder el primer lugar y el máximo relieve a la celebración litúrgica, y se deberá explicar a los fieles que ningún ejercicio de piedad debe sustituir a esta celebración, en su valor objetivo», p. 111.

30 Congregación...: *Directorio...*, Capítulo IV, 145-156, pp. 112-119.

31 Hito o mojón colocado antiguamente a la entrada de las ciudades o villas, como muestra de piedad por parte del pueblo y para su fomento entre los viajantes: *pedró* en Cataluña, , *peiró* en Valencia, *cruceiro* en Galicia, cruz de suelo o cruz de sol en Aragón, cruz de término,...

11ª Estación: *Jesús és clavat en la Creu.*

Amb furientes martellades
És Jesús clavat en creu,
Jo soc qui les hi he donades
Amb mes ofenses a Déu!

12ª Estación: *Jesús mor en la Creu.*

Després de llarga agonia,
el bon Jesús ha expirat;
davant seu, no ploraria
el gran crim d'haver pecat?

13ª Estación: *Jesús és davallat de la Creu.*

Rep Maria amb amargura
el Cos de son Fill diví;
amb ma vida tan impura
jo he sigut el seu botxí.

14ª Estación: *Jesús es posat en el sepulcre.*

Dins el sepulcre reposa
el cos del meu Redemptor;
agraït damunt la llosa
Voldria morir d'amor».

Estos mismos cantos se oyen por todo el principado y, como en Altafulla, también la ciudad y capital de la provincia, Tarragona, tiene varias procesiones o *Vía Crucis*, sin contar los que cada asociación, cofradía, congregación, hermandad o gremio de Semana Santa realiza por su cuenta: el primero de ellos, en la tarde del Domingo de Ramos, precedido por la bandera negra de la Real y Venerable Congregación de la Purísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, transcurre desde la plaza del Rey, por el paseo arqueológico que rodea la muralla romana, y desde 1927 termina en la catedral donde se celebra una ceremonia de veneración del Santo Cristo de «La Sangre» y, luego, se regresa a la iglesia de Nazaret, sede de la citada congregación. El año 1939 este *Vía Crucis* llegó hasta el cementerio de la ciudad en recuerdo de los congregantes muertos durante la Guerra Civil.

Otro *Vía Crucis* de más reciente innovación está dedicado a la juventud; empieza a medianoche del Jueves Santo y transcurre por un camino que conduce hasta una no demasiado lejana loma donde se erige el santuario mariano de la Virgen del Loreto. Pero, sin lugar a dudas, el más devoto y piadoso es el que le sigue, al alba del Viernes Santo, también precedido de la bandera negra de «La Sangre», pero con el acompañamiento de las carracas o matracas, y la presencia de la Cruz de los improperios; se viene celebrando desde el año 1921, casi con el mismo itinerario que el actual, saliendo a las 6:00 horas de la mañana desde la misma catedral metropolitana y primada, hasta donde se ha conducido anteriormente el Santo Cristo desde la iglesia de Nazaret, después de un sermón conocido popularmente como el de «La Bofetada», en alusión a las que recibió Jesús en aquellas mismas horas de vigilia martirial y recorre las calles del casco antiguo de la ciudad —*Part Alta*—.

En diversas localidades de la provincia tarraconense se sigue un rito similar: La Selva del Camp, en la comarca del Baix Camp, realiza con gran transcendencia una procesión o *Vía Crucis* que se hace hacia las seis de la mañana del Viernes Santo para subir a su particular Calvario, con una masiva participación popular y que se ha convertido en signo de identidad del municipio, al margen de las creencias de sus habitantes.

Otro pueblo, Alcover, vecino al anterior, en la comarca del *Alt Camp*, mantiene dos *Vía Crucis*: uno por la tarde del Jueves Santo y otro a la mañana del Viernes Santo con la presencia de la cohorte romana de la localidad —los *armats*—, que abren paso a la procesión presidida por el Santo Cristo de la Cofradía de la Sangre acompañado por tres niñas representando las tres Marías. Este *Vía Crucis* es considerado como uno de los más espectaculares de la demarcación, apreciación más que comprensible puesto que en todas estas representaciones y ritos representativos se repiten por igual las cualificaciones elogiosas de difícil valoración por este humilde cronista.

Tal vez y por ser más reciente, no es tan conocido otro *Vía Crucis* nocturno que se realiza entre la pedanía de Masmolets y su cabeza de partido, Valls (*Alt Camp*), con un recorrido de unos cuatro kilómetros.

En Cataluña es asimismo famoso en la comarca de La Selva (Girona) el *Vía Cruc*is de Sant Hilari Sacalm, cuyo origen se remonta a cerca de doscientos cincuenta años, anterior al 1731; su recuperación más reciente cabe fecharla en 1941-1942, cuando el vicario de la parroquia, mosén Francesc Carbó, propuso a los jóvenes de aquella época realizar las estaciones del *Vía Crucis* por las calles del pueblo; pasó al Viernes Santo a partir del año 1969; da su inicio en la plaza de la Iglesia con el juicio de Poncio Pilatos y de allí avanza lentamente al son de los tambores y las lanzas de los *armats* con un recorrido, integrado por catorce escenas, hasta un cercano cerro —el *Turó de la Vaga* o de la «Crucifixión»—, donde tienen lugar las últimas escenas del drama pasional.

El actual *Vía Crucis* viviente manifiesta la religiosidad popular que adapta, de forma singular, la dramatización de la Pasión y Muerte de Jesús y la expresión del fervor y participación popular de las tradicionales procesiones, ilustrado durante el recorrido itinerante por determinados pasajes de la Pasión, con otros elementos procesionales como los *armats* o los misterios.

Fue declarado «Fiesta Tradicional de Interés Nacional» el 18 de mayo de 1989[32].

3. Las Pasiones —*Passions*—

La vida, muerte y resurrección de Cristo han sido, son y serán tema y motivo de inspiración para artistas con distintas manifestaciones culturales, llegando incluso al «séptimo arte».

No vamos a incidir en los orígenes del *Vía Crucis* y de la procesión del Santo Entierro —a los que consideramos como un auténtico rito representativo, con un eminente carácter de piedad popular, a la vez aleccionador y catequético—, debidamente estudiados en diferentes congresos especializados e incluso en trabajos de investigación realizados por nosotros mismos, entre otros motivos porque es harto conocido que este tipo de celebraciones de religiosidad o piedad popular aparecen en el momento en que sustituyen a los antiguos dramas sagrados o representaciones de la muerte, pasión y resurrección de Jesucristo, cuando éstas fueron prohibidas en los templos y, literalmente, hubieron de tomar la calle.

Sin embargo aprovechamos la ocasión para ofrecer una breve referencia general de sus orígenes y su posterior evolución.

Conocer su historia nos lleva a realizar un viaje en el tiempo y trasladarnos a los siglos XIII y XIV, puesto que son casi más de quinientos años que se sigue manteniendo esta tradición enraizada y constante, que en pleno siglo XXI sigue llenando teatros y cautivando al numeroso público.

Las primeras nociones que tenemos, tal como hemos apuntado, nos sitúan en la Edad Media con la aparición de los llamados «misterios», representaciones dramáticas de tema cristiano que recreaban pasajes bíblicos de la vida de Cristo, su Madre, o algún santo, consecuencia directa del importante papel que jugaba la Iglesia, la cual, con la voluntad de adoctrinar a la población, incluyó algunas escenificaciones en las ceremonias litúrgicas. Estas figuraciones fueron adquiriendo una gran popularidad, gracias a los juglares, que las trasladaron del interior de los templos a las calles y plazas de las villas, dejando en manos del pueblo aquello que «dominaban» los eclesiásticos.

Resulta evidente que, en la mayoría de las «pasiones», el espacio escénico medieval difiere con creces del actual, pero, en cambio, algunos de sus pilares básicos de la representación —la inmensa participación de la gente y la idea de entrelazar la realidad y la ficción— han perdurado durante siglos, puesto que mientras en Europa iba afincándose un teatro moderno, abandonando, en general y progresivamente las representaciones de la «Pasión», la cultura catalana seguía refugiándose en el ámbito religioso, para convertirse, sin apenas percibirlo conscientemente, en una parte más del imaginario folclórico, que, casi inalterablemente, han pervivido hasta hoy.

Mas, con el tiempo, esta popular y continuada espontaneidad de llevar a cabo cada año la «Pasión» no fue del agrado por parte de algunas clases sociales, las cuales en más de una ocasión intentaron erradicar el espectáculo. Fue entonces cuando las «pasiones» dejaron la calle, recluyéndose de nuevo en lugares cerrados —como los actuales teatros— a fin de evitar las exigencias y censuras de las autoridades eclesiásticas —la misma Inquisición promulgó una disposición censurándolas en 1813—.

Lo cierto es que, sea en los templos como complemento de algunas ceremonias religiosas para uso meramente litúrgico —en la actualidad se sigue realizando una escenificación dialogada en la liturgia del Domingo de Ramos y del Jueves Santo con la larga lectura evangélica del relato de la «Pasión»—, sea por las calles y plazas de los núcleos urbanos como una actividad más de los juglares, o en los actuales teatros, las representaciones de la Pasión, con escenas independientes o como un obra completa, han estado, son y serán el fruto recogido por aquellos pioneros predecesores, que a pesar de las oposiciones históricas

32 Vid.: http://festecatalunya.cat/articles-mostra-1677-cat/ via crucis vivent de sant hilari sacalm. htm

siguieron adelante convencidos de lo que hacían y, por ello, al hablar de los orígenes de las «pasiones» en los países catalanes es obligado calificar de excelencia a aquellas que todavía se conservan en la actualidad.

Así pues, en Cataluña, estas representaciones tienen una tradición ancestral puesto que son distintas las localidades que se disputan su primacía, con argumentos sobre los cuales, aquí y ahora, no vamos a debatir, aunque muy pocas han mantenido esta costumbre hasta nuestros días, entre las que destacan las de Olesa de Montserrat (Barcelona), Esparraguera (Barcelona), Cervera (Lleida) o Ulldecona (Tarragona) y otras, como Albinyna, Reus y Vilalba dels Arcs (Tarragona) de más reciente factura, e incluso alguna que sólo tuvo una vida efímera de unos pocos años (El Serrallo de Tarragona) ya que simplemente supuso una forma de catequesis popular para los jóvenes de una parroquia y un acicate para un barrio de la ciudad.

Relacionamos a continuación y en orden alfabético las más representativas de ellas de acuerdo con el Centro de Estudios Pasionarios creado por el Patronato de la Pasión de Olesa de Montserrat[33].

3.1. *Pàgines de Passió.* Albinyana

En Albinyana (Baix Penedès, Tarragona), el año 1990, el entonces cura párroco Jordi Figueras, con la intención de recaudar dinero para la reparación del ángel que corona la torre del campanario de su iglesia parroquial de san Bartolomé puso en marcha una propuesta original basada fundamentalmente en los textos evangélicos sobre la Pasión de Cristo, a la que llamó *Pàgines de Passió* —Páginas de Pasión—, a representar en el mismo templo parroquial, la vigilia y el Domingo de Ramos.

El montaje fue posible gracias a un grupo de 100 personas entre actores y cantantes y la novedad de esta representación radica en el hecho de que algunos actores se entremezclan entre el público, adoptando papeles contrapuestos —el bueno y el malo— comentando las distintas escenas y dando a la obra una nueva dimensión.

Unos poemas de Verdaguer abren cada parte de la Pasión y se introducen en aquellos momentos esenciales, como, por ejemplo, cuando Pilatos presenta Jesús al pueblo y cuando se produce la muerte de Jesús.

José Maria Guitart i Olivé dirige el coro y la dirección general corresponde a Maria Mercè Sardà Pons.

3.2. La Pasión de Cervera

La Pasión de Cervera (Segarra, Lleida) estudios de la Universidad de la Sorbona de París, es considerada, con cinco siglos de tradiciones, como una de las más antiguas de Europa.

A finales del siglo xv era costumbre una representación en la iglesia de Santa María de Cervera, con un formato popular, un «misterio» de la Pasión, según consta en una anotación del *Libro del Clavario* —*Claver*— del Consejo Municipal del año 1481, conservado en el archivo comarcal de la Segarra (Lleida), en el que constan los sueldos pagados por la construcción de un entarimado para su representación; además hay documentos que certifican como los *paers* —regidores— de la villa encargaban a los presbíteros dicho ritual de la Pasión.

Las crónicas de la Edad Media narran que las representaciones atraían *innombrable munió de gents de fins contrades llunyanes i tots estaments* —«innombrable cantidad de gente llegadas de lugares lejanos y de toda condición social»—.

Siguiendo con los fondos del archivo comarcal, otro documento, fechado en 1534, con correcciones marginales, describe el número de actores, casi todos sacerdotes, que interpretan los papeles, incluso femeninos, de un texto escrito por los sacerdotes cerverinos, Baltasar Sança y *Pere Ponç* —Pedro Ponce—, que, a su vez, interpretaban los personajes principales.

Como sabemos, el Concilio de Trento prohibió todo acto no litúrgico en el interior de los templos, pero las representaciones siguieron en el exterior de la iglesia, concretamente en una plaza conocida como de la *Sebolleria* —Cebollería—, al lado del templo de Santa María; sin embargo los actores ya no eran sacerdotes sino seglares del pueblo.

En el siglo xix se representaba la *Santa Passió de Nostre Senyor Jesucrist* según el conocido texto del monje de la abadía de Montserrat, Fray Antoni de Sant Jeroni.

Posteriormente las representaciones pasaron al interior de los teatros con textos escritos por Ángel Guimerá —«Jesús de Nazaret» (1935)— y Rosendo Perelló, *Rosend —Estampes de la Passió*, en la Cuaresma de 1936—.

Acabada la Guerra Civil, se recuperó la tradición con un texto fiel a los Evangelios, obra de dos jóvenes poetas locales, Emilio Rabell y José M. Sarrate, adaptándose a las nuevas técnicas escénicas, de manera que durante la Cuaresma del año 1940 ya se pudo estrenar esta versión en castellano con el título de «Cristo Misterio de Pasión», en el teatro Principal de Cervera, pero desde 1941 hasta 1966 pasó a representarse en el Teatro «Círculo» hasta que el 17 de marzo de 1967 se inauguró el Gran Teatro de la Pasión de Cervera, con una boca del escenario de 40 metros de ancho, 20 de alto y una torre telar de 22 metros —entonces la mayor de España y la tercera de Europa—; su aforo actual es de 1.700 espectadores.

En la actualidad sonido y luz están digitalizados, los decorados son corpóreos, con efectos especiales, una música sinfónica grabada desde el año 2007 y un elenco de 300 actores.

Las siete u ocho representaciones al año se realizan, dentro del tiempo pascual, en horario matutino entre las 10 y las 12 horas con un intermedio o descanso de veinte minutos.

En 1969 el Ministerio de Información y Turismo declaró la Pasión de Cervera Fiesta de interés público[34].

3.3. La Pasión de Esparraguera

De nuevo deberíamos referirnos a los «misterios» medievales salidos a las calles y plazas de las localidades para descubrir los inicios de esta tradición pasional arraigada en algunas de las localidades situadas al cobijo y resguardo de la santa montaña de Montserrat y su monasterio benedictino.

En la historia de Esparraguera (Baix Llobregat, Barcelona) están presentes también sus representaciones teatrales desde el siglo xiv y con la misma evolución que en otras villas y con alguna importante documentación posterior como la de una carta particular de unos vecinos de Sant Llorenç d'Hortons anunciando en 1611 sus deseos de asistir a una de estas representaciones.

Esparraguera. Cartel 2014. Fotografía cedida por el Centro de Estudios Passionarium (http://corpus.passionarium.org)

Sin embargo, no será hasta 1860, y después de una larga interrupción, cuando se recuperarán de nuevo estas representaciones en un local cerrado.

A mitad del siglo xx (1957), la creación de un Patronato impulsó el proyecto de un nuevo teatro en 1958 que fue realidad al año siguiente (1959) iniciando así el último período de sus representaciones, con un texto escrito en catalán por Ramon Torrella Satorra.

El recinto del teatro es de 375 metros cuadrados y está equipado con un aforo para 1.747 espectadores,

33 http://passionarium.org Esta web, bajo el patrocinio de la Fundación Passionarium, ofrece un *Corpus Passionarium* con más de 1.435 registros digitalizados de los fondos patrimoniales de los archivos particulares de las distintas «pasiones» de Cataluña y otros de carácter internacional de España, Europa y el mundo.

34 http://www.lapassiodecervera.com

ciclorama, elevadores y plataformas; alberga espació para los vestuarios y maquillaje de los cerca de 600 actores, entre los 100 que interpretan personajes del drama y otros 500 extras, contando también con una orquesta, una coral y un órgano de 70 tubos, que ofrece la partitura musical —del maestro José Borras estrenada en el año 1976— todo ello en directo, a lo que cabe sumar todo el personal para los servicios de tramoya, iluminación sonido, atención al espectador, vestuario y maquillaje, mantenimiento y administración, hasta llegar a un total de 1.000 personas. La banda sonora se editó en un CD el año 2009.

En 1983 el espectáculo fue declarado de Interés Nacional.

Actualmente se realizan unas diez representaciones al año; cada una de ellas tiene una duración de cinco horas, repartidas en dos sesiones: la de la mañana empieza las 10:30 y termina a las 13:00 h; la de la tarde da comienzo a las 15:30 y concluye a las 18:00 h., aunque una de las diez representaciones se representa entre las 17:00 h. y las 22:00 h.

La sesión de la mañana, dedicada a la vida pública de Jesús, está dividida en dos actos; el acto primero comprende siete escenas: Elección de los apóstoles, Ley mosaica, Conversión de la Samaritana, Sermón de la montaña, Multiplicación de los panes y los peces, Curación de un leproso —«Cuadro de los niños»— y Fiesta de la luz; el acto segundo consta de seis escenas: Resurrección de Lázaro, Entrada de Jerusalén, Comité farisaico, Jesús expulsa a los mercaderes del templo, Despedida de Jesús y María y Santa Cena.

La sesión de la tarde comprende la Pasión, Muerte y Resurrección, dividida también en otros dos actos: el acto tercero tiene cinco escenas: Sesión del sanedrín, Jesús en el huerto de Getsemaní, Jesús ante Annás. Negaciones de Pedro, Proceso religioso contra Jesús y Suicidio de Judas; en el cuarto acto, el último, se suceden un total de dieciocho escenas: Jesús ante Pilatos, Jesús ante Herodes, Jesús de nuevo ante Pilatos, Flagelación de Jesús, Jesús es condenado a muerte, María conoce la sentencia, La calle de la amargura, El Cirineo (cuadro plástico), La Verónica (cuadro plástico), La crucifixión, La Lanzada (cuadro plástico), El descendimiento de la cruz (Desenclavo), El entierro, La sepultura, El centurión ante Pilatos, La resurrección, Jesús se aparece a los apóstoles y Jesús sube a los cielos.

La Pasión de Esparraguera alcanzó especial fama cuando el director de cine, Ignacio F. (Ferrés) Iquino, natural de Valls (Alt Camp, Tarragona), rodó la película *El Judas* —de la que también fue coautor del argumento y el guión con Rafael J. Salvia— en el año 1952, coincidiendo con el Congreso Eucarístico Internacional de Barcelona.

Los exteriores de esta película —teatro, casas e interiores de ellas— fueron rodados en Esparraguera y fue interpretada por los actores Antonio Vilar, Manuel Gas y M. Rosa Formaguera, amén de todo el elenco de formidables anónimos e incógnitos actores de Esparraguera que forman el conjunto más natural y más expresivo que pueda imaginarse[35]: «gentes de la localidad que pusieron todo su fervor y entusiasmo en una colaboración sencillamente perfecta (...) Los tipos, y elección de éstos entre la masa anónima de los vecinos del lugar, trocados por el director en admirables actores»[36].

Esparreguera. Jesús ante Pilatos, 1952. Fotografía cedida por el Centro de Estudios Passionarium (http://corpus.passionarium.org)

La obra de Ignacio F. Iquino, entre otros premios, obtuvo La Palma de Oro en la Sección Oficial de la Bienal de Venecia y el 1er. Premio de la Feria Cinematográfica de Barcelona del 1952.

El mismo Iquino consideraba que sólo de vez en cuando surge una película excepcional que siendo una verdadera «obra de taquilla» es también una obra de arte[37].

3.4. La Pasión de Granollers y Canovelles (Pasos vivientes)

Con muy pocos años de historia, apenas trece, los pueblos de Granollers y Canovelles (Vallès Oriental. Barcelona) comparten una «Pasión» o mejor una «mezcolanza» entre una «Pasión», un *Vía Crucis* y una procesión, que, con el nombre de «Pasos vivientes», nació el año 2002, al amparo de las respectivas parroquias de Nuestra Señora de Fátima y San Félix, y llevada a cabo por unos 50 integrantes —entre la comisión organizadora, los actores y los colaboradores— constituidos en una Entidad Cultura.

Se trata de una escenificación que recorre las calles de los barrios limítrofes de estos dos pueblos durante unas dos horas y media, y se celebra cada Viernes Santo.

En un principio surgió con la intención de suplir un *Vía Crucis* que no se celebraba desde 1999 y que des del año 2008 adquirió el formato y recorrido actual.

Consta de tres actos que se realizan en tres escenarios distintos; en el primero de ellos se representan las escenas de la Oración y el prendimiento en el huerto de los olivos, Negaciones de Pedro y Juicio de Pilatos; el segundo presenta el Camino hacia el calvario, y el tercero la Crucifixión y la Resurrección.

Al ser una «Pasión» itinerante el público durante el recorrido debe seguir el cortejo de los actores-personajes y, como dato curioso, no se le exige más que una ayuda económica y voluntaria de 2 euros por persona.

Aunque humilde, debemos considerarla porque es la única en su comarca[38].

3.5. La Pasión de Llinars

El año 1987, en la localidad de Llinars (Vallès Oriental, Barcelona), un grupo de personas —no más de 30— con inquietudes artísticas convocó una reunión abierta a todo tipo de público con la intención de crear una compañía de teatro, independiente, amateur y de animación de calle, sin ánimo de lucro; redactaron un boceto de estatutos fundacionales y una normativa; y establecieron su sede social en un local municipal cedido por el Ayuntamiento: el Centro Cultural i Recreativo de Llinars.

Curiosamente una de las primeras actividades realizadas fue un espectáculo de variedades en el *Cinema-Teatre* de la localidad y un Pesebre viviente al aire libre en los jardines de su sede.

En marzo de 1988 este grupo se consolida y pasa a denominarse *Till-Tall*. Se redactaron ya unos estatutos oficiales y se alquiló un local propio.

Veniu a mi. La Passió de Llinars —Venid a mi. La Pasión de Llinars— nació fruto de la inquietud artística de una de los componentes del grupo Till-Tall, Reyes Barragán, la cual deseaba poner en escena una Pasión diferente, más viva, más cercana, más humana y alejada de las Pasiones que se representaban en Cataluña.

Es por ello que surgió de inmediato la necesidad de crear un texto completamente nuevo, de manera que en el año 1995, Reyes Barragán y Carles Muñoz realizaron un borrador a partir de los cuatro evangelios, aunque esta primera versión no se diferenciaba de las otras Pasiones existentes, manteniendo los mismos personajes y los efectos escenográficos. Entonces decidieron poner la obra en manos más expertas y se pusieron en contacto con el Aula de Letras de Barcelona,

35 SAENZ GUERRERO, Horacio. *La Vanguardia*, 23-5-52.

36 *Noticiero Universal*, 1952.

37 COMAS, Ángel. *Ignacio F. Iquino, hombre de cine*. Barcelona: Alertes Editores, 2003.

38 http://pasosvivientes.com

que redactó un informe y dio acertados consejos para mejorar el texto.

La representación quedó interrumpida hasta que en 1998 la Misma Reyes Barragán decidió recuperarla, pero siendo fiel a sus deseos iniciales: redujo personajes, introdujo narradores y eliminó decorados para convertirla en la versión que se representa en la actualidad. En septiembre de 1999 se puso en marcha el proyecto, se repartieron los papeles entre los miembros del grupo y el elenco se abrió al pueblo para una vinculación mayor, de manera que durante la Semana Santa del año 2000 ya pudo estrenarse esta última versión.

Desde entonces La Pasión de Llinars ha seguido representándose hasta la actualidad, con un nuevo paréntesis entre los años 2007 y 2008.

Esta Pasión puede ser considerada como una de las más originales de Cataluña, diferente y incomparable entre el resto de Pasiones que se representan en Cataluña; su lenguaje, fresco y actual, con el acercamiento entre el público espectador y los actores permiten descubrir el mensaje original de Jesús; *Venid a mí. La Pasión de Llinars*, tiene un aire de primer anunció cristiano que le proporciona a la vez novedad y actualidad.

La obra presenta la historia desde un punto de vista femenino; las mujeres, especialmente la madre de Jesús, María, y María Magdalena, toman un mayor protagonismo, dando al drama una nueva dimensión de ternura y humanidad.

La fuerza dramática de la palabra hace olvidar la necesidad de aquellos espectaculares efectos especiales y los grandes decorados ampulosos. Con el escenario casi vacío, la fuerza de la obra se centra en el texto, la interpretación de los actores, la música y la iluminación. A todo ello debemos añadir el trato cinematográfico de la historia, explicada a través de los narradores y utilizando, entre otras, la técnica del *flash-back*. Todos estos elementos propician una implicación del público en la obra desde las primeras escenas y al alcance de todos los espectadores, tanto creyentes como no creyentes, sin contar el efecto positivo de la duración de la misma —2 horas y 40 minutos—.

En un marco sociopolítico global, como el actual, en el que las religiones del mundo están presentes todos lo días en los medios de comunicación informativa, con frecuencia ligadas a guerras y violencia, un mensaje de paz y amor como el que transmite esta Pasión conlleva un mensaje de paz y esperanza, muy necesario en nuestros días[39].

3.6. La Pasión de Olesa de Montserrat

En Olesa de Montserrat (Baix Llobregat, Barcelona), algunas noticias documentales remontan las celebraciones de este drama pasional, transmitido de padres a hijos, al año 1530 que tuvieron su realización en el ámbito urbano por las calles del pueblo, pero a lo largo del siglo XVII fueron reconducidas por la Iglesia al interior del templo, siendo, no obstante, los propios vecinos de la localidad quienes mantuvieron la tradición a pesar de las reiteradas disposiciones episcopales, evidentemente no acatadas, de manera que ya a principios del siglo XIX, en plena Guerra de la Independencia (1813), se representaba en una pequeña sala, situada sobre las dependencias del edificio consistorial, en la que también se ofrecían otras representaciones profanas en el decurso del año, hasta que en 1840 fue clausurada a instancias del párroco y con el beneplácito el alcalde; por dicha causa la representación pasó entonces al Teatro Olesa y en el año 1847 se inauguró el Teatro Principal construido por suscripción popular y con la ayuda de algunas familias barcelonesas; «La Pasión» dejó de representarse en este teatro en 1919.

Con los inicios del siglo XX aparece la competencia de otro teatro, el *Círcol* —Círculo— y aun otro más, el *Salistes* —actualmente Teatro Olesa—, lo cual motivó una doble representación entre los años 1919 y 1924.

La Guerra Civil (1936-1939) abrió un paréntesis sin representaciones, pero a partir del año 1940 y en el citado Teatro Olesa, «La Pasión» volvió a representarse de nuevo, de manera que en 1947 se creó un Patronato popular que desde entonces viene velando por todo lo que afecta a dicha representación; un año después, en 1948, se introdujo una nueva versión del texto catalán obra de Joan Povilll y Adserá. En 1949, coincidiendo con el nuevo texto, se decide cambiar también la música del espectáculo y se encarga de la composición al maestro J. M. Roma.

La primera partitura que se conocía relacionada con La Pasión fue una amalgama de distinta piezas compuestas por el maestro Blanch, procedente de la Escolanía de Montserrat y organista de Olesa, y por los compositores olesanos Feliu Monné, Josep Pujol, Joan Furés i Pau Cortada. Con los años, los músicos del pueblo quisieron modernizar la música de La Pasión, hacerla más homogénea y adecuada a la obra, por eso se introdujeron algunos cambios y se hicieron diversos arreglos. Respecto a su interpretación cabe decir que hasta 1976 la música se interpretada en directo por el Orfeón de Montserrat y la orquesta que dirigía el maestro Vila, a partir de aquel año el espectáculo se representa con la música registrada por la Orquesta Sinfónica del Vallès y el Coro Madrigal, dirigidos por Salvador Brotons.

En 1951, al producirse ciertas desavenencias con la titularidad del Teatro Olesa, «La Pasión» ocupó de nuevo el «*Círcol*», con el que se llegó a un acuerdo para su derrumbamiento y posterior construcción allí del Gran Teatro de la Pasión, con un aforo para 2.500 espectadores.

En 1958 se renovó la escenografía dirigida por José Tamayo, se modernizó el espectáculo y se redujo a una sola sesión por la mañana.

Un fatal incendio destruyó aquel Gran Teatro en 1983 y la Pasión volvió al Teatro Olesa, representándose con el texto primitivo original, más o menos adaptado a los nuevos tiempos, de Fray Antoni de Sant Jeroni, entre 1983 y 1986, hasta que se inauguró el Nuevo Teatro de la Pasión, con una mayor escenografía, vestuario y decorados.

Es evidente que en un espectáculo en el que se representa la vida, la muerte y la resurrección de Cristo, las connotaciones religiosas estén presentes. Tal es el caso de la Pasión de Olesa, como ocurre también en todas las «pasiones» que se representan en el territorio catalán, porque tienen un origen similar, pero con la de Olesa, el paso del tiempo ha ido alejando sus representaciones de la tradición religiosa, acercándolas más a un espectáculo teatral de una categoría excepcional

Los actores, amateurs todos ellos y vinculados al pueblo en su mayoría; ser olesano no es un requisito único e imprescindible para actuar en la Pasión, pero para ser un primer actor es necesaria una condición más importante: la calidad artística; por tanto son seleccionados y dirigidos en base a la calidad interpretativa de cada uno. De esta manera durante los últimos tiempos, la Pasión de Olesa ha sido una auténtica cantera de talentos artísticos que empezaron en ella y hoy día son auténticos profesionales de la escena.

La modernidad del texto, la puesta en escena, los efectos especiales, el trabajo de un equipo técnico con una tramoya digna del mejor de los espectáculos profesionales, unido a la fuerza de todos los olesanos y olesanas que trabajan desinteresadamente para hacer realidad en un escenario la herencia de casi 500 años de historia, contribuyen cada año a sorprender gratamente a todos los visitantes[40].

3.7. La Pasión de Reus

La ciudad de Reus (Alt Camp, Tarragona) también quiso en el año 2097 escenificar teatralmente en el emblemático su pasión, con un texto de Josep M. Llop Cabré y la colaboración voluntaria de un grupo amateur —la compañía estable Cia. Llop's Teatre—, compuesto por 200 colaboradores, entre actores, técnicos y músicos.

Esta Pasión ha variado, evolucionando a lo largo de los años, ampliando y cuidando los movimientos y detalles escénicos, dotando de proyecciones audiovisuales que ilustran casi la totalidad de sus escenas, y creando unos cuadros plásticos que culminan la experiencia teatral con la música y coro en directo realzada en los últimos años por el marco del emblemático Teatro Fortuny.

En todas las representaciones de la Pasión de las localidades catalanas el capítulo del anecdotario llenaría las páginas de un curioso volumen. Es por ello que hemos querido reflejar aquí algunas de las anécdotas históricas de la joven Pasión de esta ciudad. Al respecto, a pesar de que las gentes del teatro acostumbran a temer aquellas supersticiones que conllevan «mala suerte», el director y autor del texto de la Pasión de Reus no cree en supersticiones y afirma que los inconvenientes que a veces surgen en su puesta en escena «nos hacen aprender y mejorar mientras el tiempo las convierte en anécdotas y experiencia».

La inexperiencia y la complejidad escenográfica obligaron, en más de una ocasión, detrás de la escena, a unas carreras de los llamados «hombres de negro», conocidas solamente por los técnicos, pero con los años han aprendido a solucionar los problemas antes de alzar el telón. Sin embargo, en una representación, el asno que salía en la escena de la entrada de Jesús en Jerusalén, conocida como la del Domingo de Ramos,

39 http://www.tilltall-teatre.cat

40 http://www.la passio.cat

se negaba a entrar y los «hombres de negro» tuvieron que correr en busca de una zanahoria para salvar la tozudez del jumento.

Josep M. Babiloni, jefe del equipo técnico, considera que todas estas circunstancias imprevistas son «la gracia del directo, aquello que hace única cada representación y que enriquece su vivencia».

No obstante, los verdaderos resbalones escénicos, que se convierten en anécdotas destacadas, son aquellas que hacen agudizar el ingenio del actor y recurrir a la improvisación, como cierta vez que en la escena de la Santa Cena, los personajes que hacían el papel de los apóstoles tuvieron que colocar estratégicamente sus manos para disimular los bocados a los panes que algún actor hambriento había hecho en la escena anterior.

Anna Turellons, la actriz que protagonizaba la Samaritana las tuvo con una jarra de vino que estaba reservada para la escena de la Santa Cena y que en la oscuridad de las bambalinas confundió con la de agua; el resultado fue que al beber Jesús la túnica quedo ensuciada con una gran mancha de color rojizo, pero entre el público hubo quien creyó que la tunica ya estaba manchada para las escenas posteriores.

El técnico Pere Ariño, recuerda entre sonrisas que, durante una representación llegaron al teatro dos bomberos porque en la escena del huerto de los Olivos, las antorchas se habían disparado.

Finalmente hay otra anécdota que seguramente no fue del agrado del actor que la sufrió, puesto que en la escena del desenclavo a uno de los actores se la cayó desde la cruz una de sus herramientas y fue a parar sobre el dedo gordo del pie del que esperaba recibir el cuerpo de Jesús.

Lo cierto es que, dejando estas anécdotas, la Pasión de Reus ha tenido dificultades económicas para su mantenimiento y cada año negros nubarrones oscurecen sus dos tradicionales representaciones[41].

3.8. La Pasión de Sant Hilari de Sacalm

La Semana Santa de esta villa de la comarca de La Selva (Girona) parece ser que tiene en sus celebraciones litúrgicas del ciclo pascual una antigüedad superior a los 250 años, puesto que se celebraban unas procesiones en las que, además de los pasos o «misterios», participaban algunos personajes de la Pasión (*misteris vivents*), como las tres Marías —la Magdalena, la de Betania y la Pecadora—.

Durante el primer tercio del siglo xx, cuando todavía la procesión más solemne de la Semana Santa —el Santo Entierro— se realizaba en muchas poblaciones el Jueves Santo, en ella se representaba la escena de la oración del huerto en la que participaban doce apóstoles y un *copiós*[42].

En la actualidad tiene lugar un *Vía Crucis* del que ya hemos dado noticia en el apartado correspondiente[43].

3.9. La Pasión del Serrallo (Tarragona)

El Serrallo es el barrio marinero y pescador de Tarragona, con unas características propias y una peculiar idiosincrasia de sus vecinos. Sus orígenes no van más allá de la segunda mitad del siglo xix, cuando la construcción de la vía del ferrocarril, paralela a la costa tarraconense, obligó a los propietarios de las «barracas de mar» a construir sus primeras casas muy cerca de la playa, al lado del mar de dicho trazado ferroviario en una franja de la costa, entre la desembocadura del río Francolí y el puerto comercial que ya vivía el inicio de una recuperación considerable.

El espació de esta franja de terreno permitió la construcción de nuevas viviendas, la mayoría de no más de dos plantas, que configuraron las primeras calles, urbanizándose la zona en forma de damero, creándose ya en sus comienzos aquellas necesidades básicas que ello comportaba: agua y desagües, lonja de pescados —pósito de pescadores—, iglesia, escuela, etc.

La misma situación a nivel del mar y las fronteras naturales del barrio, unido al medio de la particular actividad de sus vecinos —la mar— condicionaron en seguida la formación de un núcleo definido en el contexto urbanístico de la ciudad, constituyendo un pueblo dentro de Tarragona, con las características propias de la vida pueblerina: endogamia, autosuficiencia comercial, iglesia-centro local, etc.

Precisamente la construcción del templo de San Pedro Apóstol y la escuela aneja entre 1878 y 1880, bajo los auspicios del arzobispo Constantino Bonet y Zanuy, supuso la consolidación de lo que hasta los momentos contemporáneos ha significado la base de su organización administrativa civil y religiosa: el cura de la iglesia —primero sufragánea y más adelante parroquia—, el patrón mayor de la Cofradía de pescadores o el presidente del Gremio de mareantes eran las máximas autoridades del barrio-pueblo, a los que se unirían con los años el maestro, el médico y el farmacéutico, sin olvidar la autoridad militar representada por la Comandancia de Marina o la Guardia Civil, y ya más cercanas a nosotros la Asociación de Vecinos, la de Comerciantes o la de Restauradores.

Para bien, esta organización pudo sobrevivir hasta la degeneración de aquellas viejas y extemporáneas estructuras que para mal no contaban con los cambios en una sociedad fosilizada en el pasado.

El barrio-pueblo empezó a despoblarse, las casas abandonadas amenazaban ruina, la ciudad no había actuado en la zona como en el centro, etc.

Pero, de todas formas, la Iglesia, representada por la parroquia de Sant Pedro Apóstol, seguía conservando una determinada primacía sobre la sociedad y la llegada en 1984 de un cura párroco «emprendedor» —mosén Xavier Fort Subirats— dio comienzo a una restauración, dando nueva vida al barrio a través de unas actividades para-parroquiales, que aunaban familias enteras y diversas instituciones locales, bajo el lema de «Salvemos el Serrallo», como fueron el grupo de *castellers Xiquets del Serrallo* —torres humanas— con su música de dulzainas y tamboril, una banda de tambores, una revista-diario parroquial *Novatxer*, un grupo teatral, un baile de diablos *Voramar*, gigantes y cabezudos, procesiones marítimas —Sant Pedro y la Virgen del Carmen—, un Vía Crucis Profesional con los pasos de la Cofradía de Pescadores —«El Prendimiento»— y del Gremio de Mareantes —«La Santa Cena» y «El Santo Entierro»—, ...

Y fue aquel grupo teatral, con algunos de los *castellers* y de los diablos, pescadores, marineros, comerciantes, ... en suma todo el barrio, quienes, con el mismo cura párroco al frente, pusieron manos a la obra de «La Pasión del Serrallo» para representarla el año 1986 por primera vez en la pequeña y familiar sala parroquial, cuyo escenario no superaba los 12 metros cuadrados y el aforo quedaba reducido a unas 200 localidades —en su inicio a base de bancos, sillas de distinta procedencia, forma y estilo, etc.—; el elenco rondaba los 65 actores y los que no cabían en el escenario debían permanecer en la calle, esperando su turno de intervención y a la hora de representar su papel pasaban ordenadamente por una puerta que daba junto a las bambalinas; incluso en algunas escenas, como la del perdón a Barrabás, los miembros del Sanedrín y la comparsa de judíos se mezclaban entre el público.

El guión fue realizado por una joven de la feligresía, María Cinta Font, basándose en textos evangélicos y tomando como punto de referencia las dos grandes «Pasiones» de Cataluña —Olesa y Esparraguera—, pero adaptándolo al minúsculo espacio escénico, en donde habían de acomodarse también el grupo de la banda sonora —creada para la ocasión con una mezcla de música disco—, toda la «compleja» tramoya, regidor, técnico de iluminación, etc.

La ilusión se vio compensada y favorecida por el grupo de madres y abuelas costureras, que confeccionó el vestuario, y los electricistas, albañiles, pintores, artesanos «manitas» capaces de solucionar los mil y un problemas que se planteaban, de manera que los esforzados actores no desmerecieron aquellos operarios, aprendiendo su papel, atendiendo los consejos de la dirección ensayo tras ensayo hasta el día de la «solemne» primera representación en el tiempo pascual del 1986.

El éxito, debido en mucha parte al cariño de los familiares y amigos vecinos del barrio, fue absoluto y obligó repetir durante tres domingos de Cuaresma el mismo espectáculo superando en cada representación los errores primerizos y los fallos técnicos.

Con los años La Pasión del Serrallo, fue añadiendo cuadros nuevos y alcanzando un reconocimiento por parte de la ciudad y de algunos pueblos de los alrededores, siempre dentro de la sencillez y humildad, no exentas de un acopio de dignidad, tan distante de aquellas otras grandes Pasiones de Cataluña.

La expresión de una espectadora al ver una representación de la Pasión del Serrallo resume lo que fue entre 1986 y 1991, seis años consecutivos, levantar aquel telón —en realidad, dos cortinas correderas—: «Esto es un milagro» y, ciertamente, tenía razón, porque el escenario era pequeño, la sala era pequeña, los pequeños actores no paraban un momento, los mayores también causábamos problemas, pero al fi-

41 http://www.llopsteatre.com

42 Era un coro que cantaba detrás de cada paso.

43 Vid. Nota 32.

nal los nervios se calmaban, la paloma alzaba un simbólico vuelo y el Espíritu Santo, que no nos abandonaba nunca, devolviéndonos la paz y la tranquilidad tan esperada[44].

3.10. La Pasión de Ulldecona

La actual Pasión de Ulldecona (Montsià, Tarragona) nace en 1955 de la mano de Josep M ª Rafí Poblet y, después de interpretar varios textos refundidos, en 1964 se estrena la versión en castellano de Josep Mª Junyent Quintana. En 1993 este texto se compagina alternativamente con un nuevo texto en catalán de Jaume Vidal i Alcover y en el año 2014 se estrena la versión en lengua catalana del dramaturgo, Ignasi Roda Fábregas, basada en la obra original de Junyent Quintana tras hacer un redactado más actual del texto evangélico. Ahora, en la temporada 2015, llega la unificación escénica, estructural, literaria, dramática y evangélica, respetando las representaciones en los dos idiomas[45].

En el año 2012 se descubrió en los archivos Capitular y Diocesano de Tortosa un documento singular del 1512 que certifica que hace más de 500 años, en Ulldecona ya se hacían representaciones de carácter religioso y en el Archivo Parroquial se encontró manuscrito un *Davallament* que fue estudiado, en 1962, por Jaume Romeu Figueras y tratado debidamente en su obra *Els textos sobre el Davallament de la Creu a Catalunya*. El documento en cuestión es un texto que formaba parte de un conjunto de actos o cuadros sobre la pasión de Cristo. Se trata del *Davallament de la Creu*, compuesto por 248 versos que se han incorporado al montaje de La Pasión actual a manera de prólogo. Por su singularidad e importancia, se ha querido que este fragmento del siglo XVI tenga una presencia destacada en el montaje actual, presentándolo como un valor patrimonial y respetando la lengua catalana en que fue escrito y, puesto que traducido habría representado una pequeña traición a la memoria de quienes lo representaban, al presentarlo como obertura de La Pasión es también una declaración de principios en favor de la memoria histórica de un pueblo y su cultura.

Las primeras representaciones de la Pasión se hicieron como un espectáculo del Centro Cultural y Recreativo.

Posteriormente se creó el Patronato de La Pasión como entidad propia y desde entonces se ha venido consolidando como el espectáculo teatral de referencia de las comarcas ebrenses.

El Patronato de la Pasión de Ulldecona es una entidad cultural, formada por más de ciento ochenta personas, que tiene como objetivo y finalidad la divulgación de la cultura tradicional catalana, la representación de diferentes espectáculos teatrales, la formación de los alumnos de una escuela de teatro, así como la participación en la vida cultural del municipio y la divulgación en cualquier parte de nuestras comarcas del nombre de la población.

La actividad de esta entidad es continua durante todos los meses del año.

El curso escolar marca la agenda de la escuela de teatro. De octubre a diciembre, se llevan a cabo los ensayos y representaciones del espectáculo que se hacen para los niños y que representan los actores de la escuela de teatro: *Els Pastorets*.

En diciembre se representa el Nacimiento en la plaza de la iglesia.

De enero a principios de mayo, realizan los ensayos y las representaciones del espectáculo más importante de la entidad y que es el que da nombre a la misma: «La Pasión».

A partir de mayo y durante todo el verano, los alumnos de la escuela de teatro hacen representaciones itinerantes del espectáculo anual de la escuela. Durante todo el año se participa en la mayoría de actividades de la vida cultural de Ulldecona; fiestas mayores, jornadas de cultura etc...

La Escuela de Teatro de Ulldecona hizo sus primeros pasos el año 2007 con la voluntad de empezar a ofrecer herramientas para la formación de actores y técnicos teatrales, realizando un curso trimestral y de periodicidad semanal dirigido a niños, jóvenes y adultos.

El año 2008 se ofertó el que sería el primer curso escolar regular entero —de octubre a junio—, y con una periodicidad semanal con la misma tipología de alumnos.

A partir del segundo curso, 2009-2010, se puso en marcha, complementariamente a los cursos regulares, unos talleres monográficos intensivos de fin de semana con diferentes disciplinas escénicas, dirigidos a los miembros de la escuela, a los de La Pasión y a otros colectivos interesados, y así cada año coincidiendo con el comienzo al mes de septiembre del curso escolar[46].

3.11. La Pasión de Vilalba dels Arcs

En Vilalba dels Arcs (Terra Alta, Tarragona) la Pasión también es un ejemplo de manifestación popular global que va más allá de la representación de unas escenas de la Vida y Muerte de Jesús.

La escenificación de Vilalba tiene lugar los días de Jueves Santo y Sábado Santo, por las calles del municipio y en escenarios naturales, donde los actores y actrices interpretan los personajes en situación real, en medio de los espectadores.

Las representaciones se acompañan de varios actos orientados a la recreación del momento histórico en que vivió Jesús, entre los que destacan las catas de vino o de productos elaborados siguiendo las técnicas del momento, puesto que en Vilalba dels Arcs el fenómeno pasional se vive de manera diferente.

En el año 2015 coincidiendo con los 20 años de estas representaciones, su Pasión ha sido declarada Patrimonio Festivo de Cataluña.

4. Las procesiones

Es indudable que muchas de las procesiones que tienen lugar durante los días santos tienen un valor espiritual y catequético a la vez que una puesta en escena muy relacionada con lo que podríamos llamar «teatro de calle», tal como si fuera —¡qué lo es!— una representación itinerante de la Pasión.

Asociaciones de fieles, cofradías, congregaciones, gremios y hermandades tienen sus propios «pasos» o «misterios», sus «Vírgenes» y «Cristos», con distintas y complejas advocaciones, y realizan sus propias y particulares procesiones y *Vía Crucis*. Sin embargo es frecuente y costumbre ancestral que en la procesión solemne del Viernes Santo —la del Santo Entierro, la de la Buena Muerte, etc.—, todas ellas confluyan en el mismo recorrido y constituyan una serie de escenas itinerantes con un orden histórico «cronológico» para narrar en procesión por las calles y plazas de la localidad el mejor y más completo *Vía Crucis* en una catequesis doctrinal, sin texto, pero con las mejores ilustraciones, con imágenes que han llegado a ser verdaderas obras de arte.

Anunciábamos al principio de nuestra exposición que por razones obvias escogeríamos como muestra y ejemplo de estas procesiones la que en nuestra ciudad, Tarragona, viene realizándose desde tiempo inmemorial al anochecer del Viernes Santo —aunque en sus inicios salía al atardecer del Jueves Santo—; además y para evitar posibles suspicacias susceptibles de malas interpretaciones, la procesión del Santo Entierro de Tarragona ha sido reconocida por méritos propios como una de las más importantes de Cataluña y no desmerece a la hora de compararla con otras muy reconocidas del Estado español.

No obstante y para ser fieles a una realidad y tradición histórica, por su excepcional valor arqueológico y cultural, vamos a dedicar una mención especial a la procesión de Verges (Baix Empordà, Girona) puesto que su procesión, con la *Dansa de la Mort* es única en Cataluña y de las pocas que han mantenido su esencia a través de los siglos en Europa.

4.1. La Procesión del Santo Entierro de Tarragona

No vamos a incidir en el tema de los orígenes del *Vía Crucis* y de la procesión del Santo Entierro debidamente estudiados en diferentes congresos especializados e incluso en trabajos de investigación realizados por nosotros mismos[47], entre otros motivos porqué, como ya hemos dicho anteriormente, es harto conocido que este tipo de celebraciones de religiosidad o piedad popular aparecen en el momento en que sustituyen a los antiguos dramas sagrados o representaciones de la Pasión de Jesucristo, cuando éstas fueron prohibidas en los templos.

44 La utilización de la primera persona en algunos párrafos de este último texto dedicado a La Pasión del Serrallo se debe a que el autor de esta recopilación formó parte del elenco de actores, interpretando el papel de Caifás, así como el propio cura párroco en las primeras representaciones también formaba parte del repertorio interpretando a uno de los Sacerdotes judíos.

45 En sesiones de tarde, tres en catalán y cinco en castellano, a partir de las 16'30 horas.

46 http://www.passioulldecona.org

47 Vid. SABATÉ i BOSCH, J.M. «Temps era temps». En *Setmana Santa. Tarragona 1997*. (AASST), pp. 51-57.

El acto público más importante organizado por la Real y Venerable Congregación de la Purísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo —popularmente «La Sangre»— es la procesión del Santo Entierro, a parte de ser también el primer acto que organizó la entidad y que, con diversos cambios, ha venido organizando ininterrumpidamente desde 1550[48], y en su momento con la asistencia del resto de cofradías de la ciudad.

Esta procesión no debe confundirse con la que antiguamente y también en el siglo XVI[49], se organizaba por el interior de la catedral el Viernes Santo —procesión de la Santa Espina—, después del oficio de tinieblas y que hasta 1870 también salía por las calles de alrededor del templo catedralicio.

Inicialmente, desde el 3 de abril de 1550[50] y hasta la mitad del siglo XIX, «la procesión general» se realizaba el Jueves Santo, saliendo siempre de la iglesia de Nazaret, incluso cuando la sede de la Cofradía estaba en el santuario del Milagro, puesto que entonces se trasladaba el Santo Cristo hasta el portal del Rey para entrar en la citada iglesia, conociéndose este trayecto como «la subida del Santo Cristo»; excepcionalmente en 1678, al tapiarse el portal del Rey, la procesión se organizó desde la iglesia de los jesuitas en la Rambla Vieja.

En 1742, al establecerse definitivamente la Cofradía en la iglesia de Nazaret, la procesión sale y regresa a dicha iglesia y las imágenes ya no son devueltas al santuario del Milagro.

Coincidiendo con la reforma de los estatutos en 1858, bajo el pontificado tarraconense del arzobispo Josep Domènech Costa y Borras, se trasladó la procesión definitivamente al Viernes Santo[51] y al año siguiente se limitó la presencia de mujeres en la misma por considerar que ello «daba margen al escándalo»[52], salvo que asistieran como penitentes, limitación que ha durado más de un siglo hasta la disposición del año 1980; tampoco se admitían menores de siete años porque entorpecían la buena marcha de la procesión.

4.I.I. Itinerario

En cuanto al itinerario, si bien en sus inicios (1550) éste estaba reducido por la parte alta de la ciudad -plaza del Rey, calles Portella, Granada y san Pablo, llano de la Seu, calles Mayor y de la Nau, y vuelta a la plaza del Rey -; en 1678, por el tapiado portal del Rey, la procesión se inicia en la Rambla Vieja y desde allí sigue el anterior recorrido que no variará sustancialmente a lo largo de los siglos XVI y XVII; a partir del siglo XVIII hará un recorrido prácticamente inverso, es decir, saliendo por la calle de la *Nau* —Nave— y regresando por la calle de Granada, aunque en 1735 el vicario general de la archidiócesis elevó una petición al procurador de la congregación Nicolás Montanya para que la procesión pasara por las *Voltes de sant Cristòfor* —Arcos de San Cristóbal, hoy calle Padre Iglesias—; en la segunda mitad del siglo XVIII, se salía por la bajada de la Pescadería, calle del *Cos del bou* —Coso del toro—, *plaça de la Font* —plaza de la Fuente—, calles Santo Domingo y Salinas, plaza del *Pallol* —«Paja»—, calles Caballeros y Mayor, ampliándose así el recorrido, para seguir con el itinerario anterior; desde 1797, a petición del arzobispo Francisco Armanyà (1785-1803), se vuelve al recorrido original por la parte alta de la ciudad, a causa de que se debía acabar antes de las nueve horas de la noche y también porque así la procesión pasaba más temprano por el llano del palacio episcopal; a inicios del siglo XIX se amplía de nuevo el itinerario y la procesión llega hasta la Rambla Vieja, con algunas variantes en 1804, entre 1820 y 1822 que no pasa por el llano de la *Seu* —Seo— debido a estar la sede episcopal vacante; en 1859 al llegar al final de la calle Mayor se torcía por la calle Caballeros hacia la plaza del *Pallol*, bajada del Rosario, Rambla Vieja y *Portalet* —Portalito—; en 1875 pasa de nuevo por la plaza de la Fuente y la Rambla Vieja; en 1883 desde el *pla de Palau* —el llano de Palacio— desciende por las calles de la Guitarra y *Escrivanies velles* —Escribanías viejas—.

—Escribanías viejas— hasta el llano de la *Seu* — Seo—; y en 1886 se produce la gran ampliación del recorrido pasando por primera vez por la nueva avenida de la Rambla Nueva —entonces Rambla de san Juan—, inaugurada en 1854, bajando por la calle Hospital, zona central de dicha Rambla Nueva y subiendo por la calle san Agustín, recorriendo parte de la Rambla Vieja hasta el edifico del gobierno militar y entrando por el *Portalet* —Portalito—; desde entonces y con la remodelación de la Rambla Vieja la procesión ha seguido casi el mismo recorrido desde la calle san Agustín, entrando por el *Portalet*, hacia la calle del *Cos del bou* y la bajada de la Pescadería, para finalizar en la plaza del Rey, salvo algún cambio en el último tramo por la calle del *Trinquet nou* —Trinquete nuevo—, calle san Olegario o el paseo de san Antonio y saliendo por el mismo paseo.

4.I.2. Un dato anecdótico

Un dato curioso y anecdótico es el de cómo la procesión ocasionó en 1840 una reforma urbanística: la de la *Volta de Salvi* —Arco de Salvio—, entre las calles de Nuestra Señora del Claustro y *Escrivanies velles* —Escribanías Viejas—.

Al parecer la reticencia de la Cofradía a pasar por el llano de Palacio tenía como motivo principal el hecho de que el mencionado arco entorpecía la marcha de la procesión teniendo que desarmarse allí algunos pasos, especialmente el del «Santo Entierro» del Gremio de Mareantes que, por ser el de mayor carrocería y con mayor número de imágenes, era el que ofrecía mayor dificultad.

La bóveda o arco de *Salvi* debía su nombre porque estaba edificada sobre la casa propiedad del escribano y notario de la ciudad en 1820 Salvio Fábregas, secretario del ayuntamiento, conocido popularmente como el *senyor Salvi* —señor Salvio—, pasando después a ser propiedad del también escribano de la ciudad Tomás María Fábregas, y abarcaba desde la entonces calle de la Carnicería del cabildo —hoy Nuestra Señora del Claustro— a la de las *Escrivanies velles*; esta bóveda constituía un verdadero desconcierto en el transcurso y orden de la procesión ya que originaba confusión y entorpecimiento por verse truncado el cortejo procesional al llegar a este sitio, donde se producían todos los años escenas de indignación contra los dueños del edificio y las autoridades municipales que permitían la existencia del arco obstaculizador. Ante las reiteradas quejas que se producían, en 1859 se pidió el derribo del arco de referencia que no sólo entorpecía el paso de la procesión, sino que, al decir de la prensa de la localidad, representaba una verdadera fealdad y con su derribo se ganaría en ornato y comodidad pública[53]. A fines del año 1860 el municipio acordó definitivamente derribar el citado arco mediante indemnización al propietario de manera que en 1861 las cofradías y devotos tuvieron la satisfacción de ver eliminado este inconveniente que tantos trastornos, faltas de respeto e incluso violencias había producido en los años precedentes[54].

4.I.3. *Armats*, pasos e improperios

Refiriéndonos propiamente a la procesión misma, en un inventario del 4 de septiembre de 1565 figuran varios improperios[55], relacionados con un determinado tipo de procesión penitencial, y parece ser que entre los siglos XVI y XVII, alrededor del paso e imagen del *Ecce Homo* se congregaban representaciones de Pilatos, judíos, los apóstoles y otros personajes relativos a la tragedia del Calvario. Es posible también que en lejanos tiempos la procesión tuviese un carácter muy

48 Solamente se ha suspendido dicha procesión por causas de fuerza mayor en los siguientes años: 1643 (Guerra de Sucesión), 1809-1814 (Guerra del «Francés» —«Independencia»—, 1828-1829 (Lluvia), 1838 (I Guerra Carlista), 1873 (Iª República), 1814 (Precariedad a causa de la lluvia —*Aiguat de santa Tecla* o «Aguacero de santa Tecla»—), 1936-1939 (Guerra Civil), 1969 (Lluvia), y 2002 (Lluvia)...

49 Está documentada con fecha del 2 de septiembre de 1565.

50 SALVAT Y BOVÉ, Juan. *Tesoro bibliográfico de la «Confraria i Congregació de la Sanch de Jesuchrist» —Tarragona— Siglos XVI-XIX.* Da hasta siete razones para considerar que el origen de la procesión del Santo Entierro cabe datarlo el día de Jueves Santo con fecha del 3 de abril de 1550.

51 Las razones del traslado cabe relacionarlas con el deseo del prelado de hacer coincidir las correspondientes procesiones de Tarragona y Reus para evitar los altercados que se producían en Tarragona durante la procesión del Jueves Santo por parte de algunos vecinos de Reus y, a la vez, los que otros vecinos de Tarragona también llevaban a cabo en Reus durante su procesión del Viernes Santo.

52 *Diario Mercantil de Tarragona.* 11 de abril de 1857 y 20 de abril de 1859.

53 Vid. *Diario Mercantil de Tarragona.* 23 de abril, 11 de agosto de 1859 y 11 de marzo de 1860, y MARTÍNEZ PEÑALVER, Carmelo. «De cómo la procesión de Semana Santa motivó una reforma urbana». En *Semana Santa.* Tarragona, 1946.

54 Vid. CONDE, Feliciano. «La Volta de Salvi». En *Diario Español de Tarragona*, 2 de abril de 1953, y SALVAT y BOVÉ, Juan. *Tesoro bibliográfico de la «Confraria i Congregació de la Sanch de Jesuchrist» - Tarragona - Siglos XVI-XIX.* pp. 192-193.

55 Vid. CAPDEVILA, S. *Semana Santa 1928.* Entre estos improperios se encuentran también las imágenes del Santo Cristo, la del *Ecce Homo* y la de la Virgen de la Soledad; esta última fue cedida a una asociación de caballeros hasta el año 1846 que fue devuelta a la Congregación de la Purísima Sangre, instituyéndose para su cuidado una asociación de señoras; en cuanto a la del *Ecce Homo*, con el tiempo se confió a la colonia de gitanos de la ciudad, hasta que en 1754 se comprometió acompañarlo el gremio de alpargateros.

Armats en el «Fossar Xic», entrada lateral de la Basílica de Santa María de Mataró, 2016. Fotografía: Mireia Romagosa

distinto del actual; tal vez se reducía algunas veces a una solemne visita de la Cofradía a la catedral, con la imagen del *Ecce Homo*, porque en el registro de negocios del arzobispado[56] figuran algunas licencias concedidas a la Cofradía de la Purísima Sangre para hacer una procesión hasta la catedral con la imagen del *Ecce Homo*, como es el caso del 8 de marzo de 1632, durante el pontificado tarraconense del arzobispo Fr. Juan de Guzmán y Mendoza O.F.M. (1627-1638), en que se concede permiso al cirujano Gaspar Urgell, en nombre de la Cofradía de la Sangre de Cristo, constituida en la iglesia de la Santísima Trinidad - el santuario de Nuestra Señora del Milagro y convento de los padres trinitarios - la facultad de hacer esta procesión[57], y el de 24 de marzo de 1633, con otra licencia similar, otorgada al *botiguer de teles* - mercader de tejidos - y procurador de la Cofradía para hacer «per civitatem, procesionem Sanguinis D. N. Jesuchristi» (sic)[58].

Distintas notas atestiguan la costumbre de recoger limosnas para la Cofradía durante el recorrido de esta procesión por las calles de la ciudad.

Con el paso de los años esta procesión, que, como hemos referido, hasta 1858 se celebraba al atardecer del Jueves Santo, se vio concurrida con la presencia de otros gremios y cofradías.

Armats

Forma parte de la congregación el grupo de la cohorte romana que recoge los pasos procesionales y precede la procesión[59]; inicialmente conformaban este conjunto, que aparece documentado en los estatutos de la congregación aprobados el año 1858, pero que tiene una anterior presencia en la procesión del Santo Entierro con un número menor de componentes[60],

56 Vid. Archivo Histórico Archidiocesano de Tarragona (AHAT): *Registro de Negocios*.

57 Vid. CAPDEVILA, S. *Semana Santa 1928*: «*...nomine confraterintatis Sanguinis Christi in ecclesia Ssme. Trinitatis constructa (...) procesionem cum sua imagine del Ecce–Homo ad Ecclesiam Tarracone*.» (sic) - «... nombre de Congregación de la Sangre de Cristo constituida en la iglesia de la Santísima Trinidad (...) procesión con su imagen del *Ecce Homo* hacia la Iglesia de Tarragona» -.

58 Vid. CAPDEVILA, S. *Semana Santa 1928*.

59 Vid. SALVADÓ I URPÍ, Josep M. *Els armats de Tarragona*. Col·lecció «Pau de les postals». Tarragona: 1986.

60 Diferentes referencias a la cohorte romana y a sus distintas formaciones las encontramos desde 1758 hasta 1830 citadas por distintos historiadores locales, como Emilio MORERA Y LLAURADÓ. *Tarragona cristiana* y diario *La Cruz*; o Juan SALVAT y BOVÉ. «La Cohorte Romana». En *Programa de Setmana Santa de la Il·lustre Confraria de Sant Magí Màrtir de Barcelona*. Barcelona: 1967.

La primera nota documental de la asistencia de estos *armats* a la procesión del Santo Entierro corresponde al acta de la Junta de la Congregación del 19 de febrero de 1758.

La composición de esta cohorte en 1780 era de un capitán, un trompeta y 12 soldados.

Entre 1814 y 1817 se hizo la primera reforma del vestuario con nuevos vestidos y cascos, aunque éstos todavía eran de cartón.

En la Junta del 11 de marzo de 1828 se acordó «fer los morrions dels armats nous» (sic) - «hacer los cascos de los soldados» -, que lucían ya el penacho rojo.

En 1851 la Congregación decidió renovar el vestuario y vender el viejo a Vila-seca.

Todavía, una amplia suscripción hizo posible un nuevo cambio de vestuario y en 1928 se incrementó el número con dos soldados más, formación que se mantuvo hasta 1936, momento en que se pierde toda la vestimenta.

El año 1940 los *armats* vuelven a salir con vestidos nuevos.

En 1957 se plantea el reto de doblar el número de soldados - hasta 32 - y ello obliga a doblar también los atabaleros - 4 -; aunque el precio de los nuevos vestidos - 4.000'- pesetas - es elevado, el reto se consigue en 1959 y además se actualizan todos los vestidos de 1940, con nuevas sandalias, confeccionadas por los hermanos Pijoan, de Torredembarra (Tarragona), y las capas por la sastrería Ramón Brell de Tarragona.

Finalmente será en 1986 en que producirá una renovación total, con el dorado del equipamiento metálico por el pulidor José Sauné, de Reus, nuevos vestidos confeccionados por Mercedes Calvet, de Tarragona, y unos cascos nuevos para los atabaleros a cargo de Ramón Boix, de Gerona, ampliándose su número a seis en 1989.

A partir del año 1939 comienza una tradición familiar vinculada a la formación de esta cohorte de soldados romanos: todos eran miembros de una misma familia y la incorporación resultaba cerrada; posteriormente se fueron incorporando estibadores, portuarios, pescadores, soldados del regimiento de la plaza, estudiantes de distintos centros y finalmente, a partir de un grupo de alumnos del colegio de los Hermanos de las Escuelas Cristianas de la Salle, que salieron por primera vez en 1982; el cuerpo de esta cohorte romana está formado por dieciséis soldados romanos —*armats*—, dos atabales y un corneta, al mando del llamado *Capità Manaies*[61]; el vestuario ha ido evolucionando con el tiempo, aunque fundamentalmente calzan unas sandalias anudadas a las piernas —*caligae*—; cubren sus pies y piernas medias *culans* —leotardos o pantys—; el cuerpo está cubierto por un jubón y un faldellín de cuero y tiras de ropa roja, una coraza sobre el pecho, híbrido de loriga de láminas —*lorica segmenata*— y un manto rojo a la espalda —*paludamentum*—; un escudo oblongo — *scutum*— en la mano y antebrazo izquierdo, una lanza a la derecha —*hasta*— y un reluciente casco metálico —*galea*— ornado con crines rojas —*crista*— en sus cabezas. El corneta o trompeta y los atabaleros llevan la capa de color blanco y las tiras azules. El capitán *Manaies* se distingue por vestir en lugar de la capa una especie de chaleco rojo, sus sandalias son coturnos con adornos de piel —*cothurni*—, su escudo es hexagonal y no lleva lanza, sino que enarbola un estandarte —*vexillum*— presidido por una águila sobre una corona de laurel; la inscripción del estandarte es la clásica SPQR —*SENATUS POPULUSQUE ROMANUS* (sic)—. En la actualidad la formación está constituida por un capitán, un tocador de trompeta, seis atabales, dos soldados jefes de filas, treinta soldados y cuatro portadores de hachones.

Además del paso ordinario, a lo largo del recorrido de la procesión el conjunto realiza una serie de evoluciones, desde la triple reverencia al Santo Cristo antes de salir de la iglesia de Nazaret o la que hacen al recoger cada «paso», hasta las figuras conocidas como el cruce —*encreuament*— y la cadena, pasando por las formaciones en fila de a uno, de a dos y de a cuatro. Durante la procesión marchan a la cabeza y al terminar su recorrido regresan hasta el lugar donde se encuentre el Santo Cristo para darle escolta de vuelta a la iglesia de Nazaret.

4.1.4. El Santo Cristo

La imagen del Santo Cristo, aunque no se puede considerar como un «paso» procesional, ha sido y es la figura principal de la procesión del Santo Entierro, así

actualmente por un grupo de tarraconenses, jóvenes y voluntarios, que cada año responden ilusionados a la llamada de su capitán para no perder su plaza.

61 Aparece también con el nombre de Manaya, Menàies o Manàia.

como de los dos *Vía Crucis* ya citados que en la actualidad organiza la congregación.

La primitiva talla del Santo Cristo titular de aquella antigua cofradía de alpargateros y esparteros, datada en 1587 y, restaurada en 1609 por el maestro Olives y el pintor Isaac Hermes[62], fue substituida en 1617 por una nueva, obra del escultor *Benet* —Benito— Baró y encarnada por el pintor N. Sabater; con el tiempo y gracias a las donaciones de los congregantes y devotos, fue enriqueciéndose con una corona de plata —donada por el «lotero real» Manuel Vasallo en 1742—, una cabellera natural y un sudario blanco con pasamanería dorada; también la cruz se remató con tres potenzas —obsequio del congregante Antonio Veciana de Martí en 1867— y la inscripción INRI, todo ello de plata; los correajes de los portadores fueron un regalo de José Jordá.

El 21 de julio de 1936 la imagen y la cruz fueron pasto de la barbarie y sólo se pudo salvar un fragmento de la cara, que se conserva como artística reliquia en la sede-museo de la congregación.

La imagen actual del Santo Cristo fue encargada, según acuerdo de la Junta en sesión del 2 de mayo de 1939, al escultor canongino —La Canonja (Tarragona)— Salvador Martorell y fue encarnada por el decorador tarraconense Florencio Veciana; es una talla de 1'55 metros por 1'33 metros y su bendición por el vicario general del arzobispado, Salvador Rial Lloberas, tuvo lugar el 16 de marzo de 1940, en un solemne acto en el que la iglesia de Nazaret acogió todas las autoridades y representaciones de la ciudad y provincia[63], siendo apadrinada por Benigno Dalmau Vilá y Antonia Mata de Melendres; la cruz lleva la inscripción en hebreo —«yosu' ha nasary melek ha yehudym»—, en griego —«Iesus nazoraios basileus iudaion»— y en latín —«Iesus nazarenus rex iudaeorum»—.

62 Vid. Nota 34.

63 En el acta correspondiente, firmada por el citado vicario general, figuran entre otros, el gobernador civil, Jacobo Roldán; el alcalde de la ciudad, José Macián Pérez; el propio arista escultor y toda la Junta Directiva, con el prefecto Jaime Sabaté y Poblet, el subprefecto Juan Solé Granell, el secretario José A. Güell y Puig, así como algunos representantes de otras cofradías: por los Hermanos de las Escuelas Cristianas de La Salle, Joaquín Donato; por la Real Hermandad de Jesús de Nazaret, Andrés Dasca; y por el Gremio de Labradores, Tomás Jordá.

4.1.5. Pasos o «misterios»

Cuatro han sido los «pasos» o «misterios» procesionales que en decurso de los años han pertenecido a la congregación, además de la emblemática imagen del Santo Cristo: los ya citados del *Ecce Homo* y de la *Virgen de la Soledad* —también conocida como «Virgen de los Dolores»—, el de *La Flagelación* y el más nuevo del *Cristo de la Humillación* (1932-1936) o el *Cristo de los Penitentes* (1961) llamado también «Primera caída».

La Flagelación

El paso de *La Flagelación* o *Misteri dels Assots* — misterio de los azotes— había sido propiedad de los mercedarios, y fue cedido a los *fadrins menestrals* — artesanos jóvenes o mancebos menestrales— en 1751; unos años después, en 1757, se planteó la posibilidad de hacer un paso nuevo, pero se desistió de ello —«...que per ara nos face ni se parle de misteri, si que se deixa per altre ocasio»(sic)[64]—; posteriormente, ya en el siglo XIX, el paso es acompañado en las procesiones por otras distintas entidades juveniles de escolares[65].

En 1903 surgieron determinadas dificultades y el prior de la congregación, Mn. Luis Magrané, con autorización del prefecto Pablo Ayala López, sugirió que un grupo de amigos y compañeros jóvenes acompañase dicho «misterio de los azotes», de tal forma que el año 1904 se constituyó la «Asociación de Jóvenes Aspirantes a la Congregación de la Purísima Sangre a cuyo cargo iría el citado paso procesional. El año 1906 está sección tenía ya cien inscritos que desfilaban con mucha devoción revestidos todos con vesta negra, escudo con las cinco llagas y golilla. El año 1908, después de la separación de un grupo —Cofradía de *La Lanzada*— se constituyó una Junta Directiva organizada por el canónigo magistral de la catedral y prefecto de la congregación, Antonio Balcells y de Suelves; a partir de aquí la sección siguió creciendo con regularidad; en 1914 los aspirantes cambiaron su vestimenta por una túnica blanca y será en este mismo año cuando, como habíamos dicho antes, en la procesión del Viernes Santo, se estrena un nuevo paso de «La Flagelación» salido de los talleres Campeny de Barcelona, que iría acompañado por los aspirantes de la congregación —muchos de ellos eran también colegiales de la escuela del Sagrado Corazón de Jesús (Hermanos de las Escuelas Cristianas de La Salle)— hasta comienzos de la guerra civil en que, al igual que el Santo Cristo del escultor Baró, fue destruido con el resto del patrimonio que albergaba la iglesia de Nazaret.

El paso de José Campeny, pagado por suscripción popular encabezada con la aportación del arzobispo Antolín López Peláez (1913-1918), estaba compuesto por cuatro figuras que habían llegado a Tarragona el 29 de marzo de 1914 y que se entronizaron en una peana confeccionada por el escultor tarraconense Ripoll y decorada por D. M. Ferreté.

El actual paso de *La Flagelación* es una obra de 1948 debida a las manos del escultor ampostino — Amposta (Tarragona)— Inocencio Soriano Montagut, según contrato de trabajo entre el escultor y los miembros de la citada Junta[66], aprobado en la sesión de la Junta del 5 de mayo de 1947. El alto precio del paso obligó a la congregación a hacer una emisión de obligaciones retornables de 50' pesetas. La solemne bendición del paso tuvo lugar en la iglesia de Nazaret el 21 de marzo de 1948, oficiando el prior de la Cofradía, Ramón Fontana, en delegación del cardenal arzobispo Arce Ochotorena (1944-1948) que no pudo asistir por encontrarse enfermo; fueron los padrinos el mayoral segundo, José Maria Monravá y López, y su esposa, Mercedes Gasol. Aquel mismo año el paso salió en la procesión del Viernes Santo sobre una peana sin acabar y un chasis a ruedas, construido en los Talleres Magarolas; la peana la terminó al año siguiente —1949— el carpintero y ebanista Magín, que se comprometió a realizar la labor en dos meses y medio a razón de 36 pesetas diarias y libres de impuestos, y finalmente concluyó el dorado de la misma el pintor Iglesias con un presupuesto de 13.000 pesetas. En la actualidad el paso sigue desfilando acompañado por los aspirantes vestidos con su túnica blanca y escapulario encarnado sobre el que va un escudo con la columna y los azotes enmarcados por la corona de espinas.

Cristo de la Humillación, *Primera Caída* o «Cristo de los Penitentes»

No duró tampoco mucho el paso de la congregación, conocido como *Cristo de la Humillación*, obra del escultor alicantino Juan Garrigós, que debía acompañar a los penitentes, puesto que, una vez inaugurado en 1932 y debido a la proclamación de la II República y a la Guerra Civil, su vida fue tan corta que sólo desfiló en la procesión de la Semana Santa del año 1936.

Acabada la contienda, el propio Garrigós se comprometió a re-esculpir un nuevo paso por 7.000 pesetas[67], pero la enfermedad del escultor y la precaria situación económica de la congregación, retrasaron el proyecto hasta 1961, año en que Soriano Montagut, tras presentar en la sesión de la Junta del 3 de junio de 1960 dos proyectos y comprometerse a presentar en el plazo de un mes una maqueta en yeso del proyecto elegido, maqueta que fue examinada y aprobada por la Junta el 8 de julio de 1960, cinceló una talla de madera para llenar con el nuevo paso del «Cristo de los Penitentes» el vacío dejado por aquel otro *Cristo de la Humillación*. En el contrato con el escultor se especificó que la talla debería tener una altura de 1'70 metros como mínimo y se pactó el precio de 23.000 pesetas. El dibujo de la peana se encargó al diseñador Baixeras; la madera y la confección de dicha peana costó 25.000 pesetas, según factura del carpintero Abundio Escarré, y el chasis sobre la que iba montada fue realizado en los Talleres Magarolas por la cantidad de 10.447'50 pesetas. También en esta ocasión la congregación se vio obligada a realizar otra emisión de obligaciones retornables por un total de 100.000 pesetas y con distintos

64 Traducción libre: «... que por ahora no se haga, ni se hable de misterio, si que se deja para otra ocasión».

65 En 1870 por los alumnos del colegio de Antonio Ramos, en 1872 por la Congregación llamada «La adolescencia» bajo la invocación de san Luis Gonzaga, en 1877 por los alumnos de enseñanza primaria de la escuela de José Ignacio Gual, y de nuevo, en 1882 y hasta 1902, por la Congregación de jóvenes de san Luis Gonzaga abierta a todos los jóvenes de la ciudad.

66 Figuran representando a la Congregación los reverendos Ramón Fontana y Gatell y Pedro Batlle y Huguet, Joaquín de Querol y de Rius, Roberto Vendrell Aragonés, Timoteo Zanuy Lanao, Salvador Iglesias Doménech, Antonio Prat Ferrando, Antonio Murtra Tosas y José Muntané García.

El contrato lleva la fecha del 5 de abril de 1947 y en el se especifican los detalles concretos: cinco figuras de 1'80 metros de alzada como mínimo; el Cristo estará atado a la columna, plazo de entrega anterior al tercer domingo de Cuaresma del año 1948; pago del coste total de las cinco figuras —55.000 pesetas— en cuatro plazos a saber: a la firma del contrato, al acabar tres figuras, al acabar la obra y a lo largo de todo el año 1948, etc.

67 También estaba dispuesto a cincelar *La Flagelación* por 16.000 pesetas y *La Soledad* por 5.000 pesetas.

importes —1.000, 500 y 250 pesetas—, nombrándose a los directivos Vendrell Duran y Duran Segura como responsables económicos para gestionar toda la operación.

El acto de bendición del paso se realizó el Lunes Santo —27 de marzo de 1961—, oficiando la ceremonia el cardenal arzobispo Benjamín de Arriba y Castro (1949-1970), y actuando como padrinos el subprefecto José Ixart y de Moragas y Francisca Teixell Aviá, viuda Potau.

4.I.6. Improperios

Constituye también un importante patrimonio de la congregación el conjunto de improperios que llevan los penitentes, vestidos con el mismo hábito de los congregantes —capuz y vesta o hábito de color negro acabada en una larga cola, con cinturón de cuero y el escudo oblongo de la entidad, rematado por una corona y bordado en el pecho, a modo de medalla de metal blanco o de plata con las cinco llagas rojas en el centro, colgada del cuello con un cordón negro (rojo para los miembros de la Junta)—, y agrupados delante y detrás del paso el «Cristo de los Penitentes»; desfilan en silencio encabezados por la Cruz llamada de los Improperios por contener todos los atributos simbólicos de la Pasión de Cristo[68] y que en el siguiente orden llevan detrás los mismos penitentes: seis sibilas, cántaro, bolsa, dos linternas o faroles, tres cruces pequeñas, cáliz, espada y oreja, cadenas, mano, gallo, monedas, vestido blanco, jarro, azafate, vestido rojo, columna, cuerda, ocho azotes, corona de espinas, caña verde, balcón, tintero, sentencia, veinticinco cruces, paño de la Verónica, título de la Cruz —INRI—, clavo de la mano derecha, clavo de la mano izquierda, clavo de los pies, dos martillos, dos tenazas, reloj de arena, veinticinco «agonías» —un pequeño crucifijo y una vela apagada que son llevados respectivamente en las manos derecha e izquierda con los brazos extendidos en cruz—, túnica, tres dados, vaso con vinagre, esponja, lanza, cinco platos con ceniza, luna, sol, cinco llagas, seis escaleras, cuatro toallas, dos sábanas y sudario[69].

Históricamente estos improperios son tan antiguos como la misma procesión, a la que asistieron ya en 1550 cedidos por el cabildo catedralicio, y refrendados por todos los inventarios de los siglos XVI y XVII como elementos propiedad de la Cofradía.

Los penitentes con sus improperios son rostros anónimos que dan a la procesión una gran dimensión de piedad, penitencia y seriedad; van flanqueados por dos filas de congregantes, situándose en último lugar, cerca del Santo Cristo, los doce más antiguos y, alternativamente, llevan la venerada imagen del Santo Cristo y los cordones los tres mayorales, de acuerdo con los estatutos vigentes[70].

4.I.7. La Procesión del Santo Entierro en la actualidad

El año 1999 la procesión del Santo Entierro del Viernes Santo de Tarragona (Tarragonés), fue declarada por el gobierno de la *Generalitat de Catalunya*, «Fiesta Tradicional de Interés Nacional» por reunir los requisitos previstos en el artículo 1 del Decreto 319/1994, de 16 de noviembre, por el cual se regula la declaración de celebraciones de cultura tradicional catalana como fiestas de interés nacional, atendiendo a la petición formulada por la propia congregación y con el informe favorable sobre el expediente correspondiente con fecha 4 de mayo de 1999, emitido por el Consejo de Cultura Popular y Tradicional, de acuerdo con el artículo 6 de la Ley 2/1993, de 5 de marzo, de fomento y protección de la cultura popular y tradicional y del asociacionismo cultural, y con el artículo 4 del Decreto 319/1994, de 16 de noviembre, a propuesta del Consejero de Cultura, entonces Joan Maria Pujals.

El acuerdo del gobierno de la *Generalitat de Catalunya* especificaba que dicha procesión se celebra el Viernes Santo, como acto solemnísimo que organiza la Real y Venerable Congregación de la Purísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, y en el cual participan todas las hermandades, cofradías y gremios y las asociaciones de la ciudad que tradicionalmente promueven el culto durante los días santos; añadía además un anexo en el que se hacía referencia a los más de 450 años de tradición continuada, conservando un protocolo estricto impuesto por esa misma tradición y contando con la participación de la cohorte romana, pasos, *vestas* o hábitos, penitentes, música y banderas; el orden del desfile procesional se estructuraba con once cofradías, hermandades, gremios y asociaciones, cada una con sus correspondientes pasos; la procesión se cierra con la bandera principal de la congregación de la Purísima Sangre.

Orden de la procesión del Santo Entierro

1. Cohorte romana («*armats*»).
2. Bandera Negra de la Real y Venerable Congregación de la Purísima Sangre y matracas.
3. Aspirantes del Gremio de Mareantes con su paso *La Santa Cena*.
4. Asociación La Salle con los pasos *La Oración del Huerto* y *Velad y Orad*.
5. Asociación del paso del Prendimiento (Cofradía de Pescadores), *El Prendimiento de Jesús*.
6. Aspirantes de la Real y Venerable Congregación de la Purísima Sangre con el paso *La Flagelación*.
7. Cofradía del Cristo del Buen Amor y Nuestra Señora de la Amargura con San Juan Evangelista con sus dos pasos *Cristo del Buen Amor* y *Nuestra Señora de la Amargura con San Juan Evangelista*.
8. Hermandad del Santo *Ecce Homo*, con su paso *Ecce Homo*.
9. Hermandad de Nuestro Padre Jesús de la Pasión, con su paso *Jesús de la Pasión*.
10. Real Hermandad de Jesús Nazareno con sus tres pasos *El Cireneo* o «Primera Caída de Jesús», *Jesús de Nazaret* o «La Verónica», y *Jesús es despojado de sus vestiduras*.
11. Real y Venerable Congregación de la Purísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, *Cruz de los Penitentes* o «Cruz de los Improperios» y penitentes con improperios, con el paso *Cristo de la Humillación* —*Primera Caída* o «Cristo de los Penitentes»—.
12. Santo Cristo de la Sangre.
13. Congregación del Venerado Cuerpo de Jesucristo en el Descendimiento de la Cruz, con el paso *Descendimiento de la Cruz*.
14. Gremio de Labradores de San Lorenzo y San Isidro, Sección de señoras, con el paso *La Piedad*.
15. Ilustre Cofradía de San Magín Mártir, de Barcelona, con el paso *El Retorno del Calvario*.
16. Gremio de Mareantes, con el paso *El Santo Entierro* y su escolta de soldados romanos.
17. Gremio de Labradores de San Lorenzo y San Isidro, con el paso *El Santo Sepulcro* y su escolta de soldados romanos.
18. Congregación de Señoras de la Virgen de la Soledad, con el paso *La Soledad*.
19. Bandera principal de la Real y Venerable Congregación de la Purísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo, con acompañantes.
20. Excmo. y Rvdmo. Sr. Arzobispo de Tarragona, acompañado de los capitulares.
21. Presidencia de la Real y Venerable Congregación de la Purísima Sangre de Nuestro Señor Jesucristo y Presidente de la Agrupación de Asociaciones de la Semana Santa de Tarragona.
22. Corporación Municipal.
23. Autoridades Provinciales.
24. Banda Unión Musical de Tarragona.

4.2. La procesión de Verges. *La Dansa de la Mort*

La procesión de Verges (Baix Empordà, Girona) es un ejemplo de una representación teatral, puesto que en este pueblo se cumple a la perfección uno de los recursos de los que la Iglesia se servía para evangelizar al pueblo. La misa y todos los ritos litúrgicos se oficiaban en latín, lo cual dificultaba poder seguir los mandamientos eclesiásticos y el teatro permitía enseñar la doctrina en lengua vulgar —el catalán— y con una

68 Aunque se desconoce su antigüedad, hay referencias de su existencia en 1729. La actual es un obsequio del carpintero-ebanista Luis Ávila Roca que la ofreció a la entidad el 1 de abril de 1940.

69 El otorgamiento de los improperios se hace por petición previa y posterior sorteo entre las peticiones. Su número ha variado en el decurso de los años: en 1805 eran treinta; en 1811, después de la Guerra del «Francés» —Independencia—, sólo eran 131; en 1863, según relación publicada en el *Diario de Tarragona*, eran 52; en 1927 llegaron a 127; y en la actualidad, con la incorporación de más cruces, una cruz con nudos y platos de ceniza, son 214.

70 En el *Vía Crucis* matutino del Viernes Santo los congregantes, por riguroso orden de lista, son los que llevan el Santo Cristo.

didáctica mucho más libre, más popular y más cercana a los fieles.

Parece ser que en un principio, según la opinión de Wilhelm Creizenach[71], la Danza de la Muerte fue un sermón ilustrado con el que un predicador reforzaba los conceptos de su oratoria intuitiva y popular, mediante escenas dramáticas, de la misma manera que antes de conformarse los «misterios» se había hecho con los pasajes más emotivos de la Pasión.

Efectivamente los orígenes de todas las danzas de la muerte se remontan a la época en que la Peste Negra (siglos XVI a XVII. En Cataluña apareció el año 1313: «*lo primer any*» —el primer año—) asolaba toda Europa, en donde la Iglesia presentaba ya desde el siglo XI un ritual unitario y, por tanto, es previsible que las danzas de la muerte tuviesen una rápida y uniforme propagación por Francia, Alemania, Suiza, Cataluña, Italia e incluso Inglaterra; esta propagación la realizarían los canales propiamente eclesiásticos, mediante los frailes predicadores, las pinturas públicas, los grabados, etc.

Aquella pandemia medieval se cebó también en los habitantes de Verges y en toda su comarca del *Empordà* —*Beget, Sant Feliu de Pallerols, Les Planes d'Hostoles, La Bisbal, Cadaquès, Rupià*—, en el *Baix Camp* —*La Selva del Camp*—, el *Bages* —*Manresa*—, *Gironès* —*Girona*—, e incluso en la *Catalunya Nord* — *Perpinyà*—, presuntamente como castigo divino a un pueblo, hasta entonces, poco apegado a los ritos religiosos. Como desagravio, los supervivientes iniciaron esta curiosa costumbre, enmarcada en una tradición difundida por toda la Europa medieval como símbolo del inevitable destino del hombre ante la muerte, sea cual sea la clase social a la que pertenezca, indicando el paso inexorable del tiempo que conduce hasta la muerte a todos los hombres —ricos o pobres, nobles o labradores—; una muerte a la que, la peste, las guerras y la mortalidad infantil, ayudaron a adquirir una personalidad real entre los habitantes que casi sentían como respiraba a su lado y para los cuales el cristianismo era el triunfo sobre la muerte.

Estas danzas tendrían un modelo común aunque habrían evolucionado con pequeñas variaciones propias, como la de Verges, verdadera y única joya histórica de la religiosidad y cultura popular, que conserva viva su tipología medieval y moderna.

La Representación de la *Sagrada Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo* que se escenifica en Verges responde a una adaptación del varias veces citado libro en verso de Fra. Antoni de sant Jeroni, editado en 1773, aunque el primer testimonio documental de la procesión de Verges del Jueves Santo data del año 1666 y se cita como una tradición de origen medieval, especialmente por algunas escenas o cuadros, que se han conservado en toda su pureza y sencillez.

Los actos se inician a las 5 horas de la tarde del Jueves Santo con un desfile de los *Manages* o —*Manaies*—, que así llaman en tierras gerundenses a los *armats*; estos soldados romanos recorren las calles del pueblo para recoger las imágenes que se han engalanado en diferentes puntos del pueblo y las acompañan en formación a la iglesia donde permanecerán hasta la noche que pasarán a formar parte de la procesión.

El Misterio de la Pasión o la procesión de Verges consta actualmente de dos partes. La primera tiene lugar a las 10 horas de la noche del mismo Jueves Santo, en la plaza mayor frente a la iglesia y sobre un escenario; el recinto, al aire libre, está cerrado y sólo tienen acceso los espectadores que han comprado la entrada; en este espacio, con el decorado natural de las murallas y las torres de fortificación medievales, los actores escenifican los tres años de la vida pública de Jesús, con un especial énfasis en los últimos días. Así pues, esta primera parte consta de siete cuadros o escenas: Entrada de Jesús en Jerusalén, La Samaritana; La Santa Cena, El Sanedrín, La Danza de la Muerte, El Huerto de Getsemaní y Poncio Pilatos o la condena de Jesús.

Antiguamente toda la procesión se realizaba por las calles del pueblo, de ahí que en esta primera parte la *Danza de la Muerte*, se ha adaptado al escenario cambiando su formación de baile para convertirse en una formación lineal simplemente andando; aparece después de la escena del Sanedrín, cuando ya esta decidida la suerte de Jesús: el escenario está vació, la exaltación anterior de los fariseos, sus vestidos y la luz contrastan con el silencio y la desnudez de la escena, cuando la Muerte, majestuosa y simple, avanza caminando lentamente al son binario del tambor, sube las escaleras del escenario, lo cruza y se va.

A partir de aquí, a medianoche, empieza realmente la procesión, iluminada únicamente con antorchas y lamparitas; a medida que los fieles van saliendo del templo la representación se traslada a las calles del pueblo con un recorrido en el que destaca la estrechez de la calle de los Caracoles, donde la iluminación de la misma no es otra que las cáscaras o caparazones de unos caracoles convertidas en pequeñas y rudimentarias lamparitas de aceite. A través de estas angostas y oscuras callejuelas se suceden los cuadros de la segunda parte que comprende la llamada Vía Dolorosa: Apóstoles, El Peregrino, La Cruz de los Improperios, La Samaritana y hábitos blancos —*vestes blanques*—, Los *Manages* seguidos de Los Dos ladrones, Jesús con la cruz a cuestas y los judíos, Las Tres Marías, La Verónica, Las Hijas de Jerusalén, *Les Manages*, La Danza de la Mort, *Els Pistolets* o La Flagelación, El Nazareno, La Dolorosa con el *Stabat Mater* (coro), La Piedad y el Santo Cristo con la banda de música.

Durante este recorrido hay tres puntos donde coinciden respectivamente las tres caídas de Jesús en su camino hacia el Calvario y entre ellas se van escenificando sucesivamente distintos episodios como el encuentro de Jesús con su madre, María, el encuentro con el Cirineo..., y, al final, en la plaza de la iglesia, la Crucifixión.

La Danza de la Muerte, dentro de la procesión adquiere una individualidad total, bailando durante todo el recorrido, apareciendo en distintos momentos y protagonizando el final, puesto que es la única formación que entra en el templo, recuperando así la conexión con el teatro en los lugares sagrados, propio del mismo nacimiento del teatro medieval.

La muerte entra en la iglesia en formación de baile, danzando, avanza hasta el «Santísimo», reservado en el sagrario, y se detiene ante Él; los danzantes frente al sagrario al son del tambor ejecutan una lentísima reverencia, acabando aquí la danza y la procesión.

El cuerpo de la danza lo constituyen diez miembros que se distribuyen en dos grupos: un primer grupo de cinco elementos es el que ejecuta la danza y van vestidos con unas mallas negras, de una sola pieza, ajustadas al cuerpo, estampadas con un esqueleto humana y la cabeza cubierta por una calavera; los otros cinco, que actúan como comparsa, simplemente se ocupan de ambientar e iluminar la danza con sus antorchas, avanzando sin bailar, sólo siguiendo el paso con el son del tambor; son también esqueletos porque llevan la calavera cubriendo la cabeza y los huesos pintados en las manos, pero como no tienen que bailar sus vestidos son una túnica negra y capucha lila, diferenciándose así de los danzantes; constituyen esta comparsa dos hombres y dos niños.

Cada uno de los cinco danzantes tiene un papel distinto: el primero de ellos que representa a la muerte, es interpretado por un hombre adulto, conocido como el *capdanser* por el lugar que ocupa en la danza o la *dalla* por la guadaña que empuña en su mano; la posición de su cuerpo y brazos es la propia de un segador; la guadaña, que ha simbolizado la Parca en cuadros y grabados, lleva escrito el siguiente lema: «*Nemini Parco*» —«No perdono a nadie»—. El papel de *capdanser* acostumbra a ser representado por un danzante experimentado, porque es el único que hace una rotación entera sobre su eje a cada paso de la danza y ello comporta un esfuerzo superior al de los otros danzantes y una dosis de equilibrio también más elevada.

El segundo punto de referencia en la danza —el que llegará a ser el centro de ella en la posición inicial y el resto de danzantes mantendrá siempre con él una posición equidistante— lo ocupa el *banderer*, abanderado o portante de una negra bandera, que enarbola al aire recostada en un hombro, manteniendo rígido el cuerpo de cintura hacia arriba, pero con movimiento de cintura hacia abajo. La bandera tiene sendas inscripciones en sus dos caras: la del «*Nemini parco*» ya citada en la guadaña y la de «*Lo temps es breu*», en referencia al veloz transcurso del tiempo que huye, se escapa y vuela: «*Tempus fugit*», según la máxima latina; ambos lemas van acompañados por el escudo tradicional de la muerte: una calavera con dos tibias cruzadas a manera de base.

Las posicioneslaterales son ocupadas por dos esqueletos que llevan como instrumento simbólico unos platitos con ceniza, símbolo eminentemente religioso en el ritual del Miércoles de Ceniza que recuerda al hombre que es polvo y que en polvo se volverá: «*Memento homo quia pulvis es et in pulverem reverteris*»; son dos personajes gemelos interpretados por dos niños de una edad entre los siete y ocho años, siendo los más pequeños de toda la danza.

El último esqueleto danzante lleva un reloj de esfera horaria, pero sin las manecillas para reflejar que el paso del tiempo no se ve; el muchacho que encarna este esqueleto va marcando arbitrariamente una cualquiera de las horas, como si la muerte quisiera guardarse el secreto de la hora de su llegada. Este personaje acostumbra a ser interpretado por un niño de

71 Citado por ROMEU i FIGUERAS, Josep. «La Representació de la Mort, obra dramàtica del s. XVI i la dansa de la Mort». En el *Butlletí de la Reial Acadèmia de les Bones Lletres*. Vol.27. Barcelona, 1957-58.

***Processó*. Verges, 2016. Fotografía: Albert Salamé**

edad entre los nueve y diez años, de manera que casi siempre suelen coger el reloj aquellos que antes llevaban los platos de ceniza.

Las circunstancias de resistencia, responsabilidad y medidas de los vestidos originales de los esqueletos obligan a mantener unas medidas que se han respetado a través de los siglos.

La disposición coreográfica de la danza es muy simple, en forma de cruz, y de acuerdo con la posición central que ocupa la bandera, el eje longitudinal que forma con la guadaña y el reloj, mientras que con los platos forma el eje transversal; simples son también los pasos de la danza: el tambor marca un ritmo monótono, siempre el mismo y los puntos de la danza se reparten adecuadamente en los tres tiempos marcados del ritmo: un primer paso que define el avance, un segundo movimiento rotatorio y el tercero para volver a la posición inicial.

Ninguno de los danzantes necesita una preparación especial, puesto que realizan movimientos simples que cualquiera persona normal puede hacer; tan solo requieren una gran resistencia física para recorrer saltando la mayor parte de las calles de la villa y eso se adquiere con los ensayos y la experiencia.

La procesión de Verges es escenificada por la gente del pueblo, de la cual casi la mitad participa directamente en su interpretación y los restantes colaboran de forma desinteresada en el montaje, preparación, gestión, control y otros muchos trabajos que son necesarios.

Verges tiene una población aproximada de unos mil habitantes y la procesión demanda a unos quinientos que se movilizan directamente, cambian su indumentaria normal y se convierten en actores, aunque sólo sea por una noche al año, manteniendo meritoriamente viva, de padres a hijos, esta tradición oral y dramática a través de los tiempos, reconocida como Fiesta de Interés Nacional el 30 de setiembre de 1973.

Entre sus muchas anécdotas y como hecho excepcional destacan tres representaciones fuera de Verges en la capital de España: Madrid vio la Danza de la Muerte en el año 1955 a instancias de un hijo de la localidad, Juan Hugas, representante de la delegación provincial de «Educación y Descanso», que se ofreció para compensar a los integrantes del «espectáculo» con unos trajes y calaveras nuevos, el pago de los salarios, el viaje y la estancia; el ofrecimiento con motivo de las demostraciones sindicales del 1 de Mayo fue del

agrado de todos los componentes de la danza por los efectos propagandísticos que podía tener para la localidad y su acto más importante. La danza actuó tanto por las calles —paseo de la Castellana, Alcalá, etc.— como en lugares cerrados, e incluso en los antiguos estudios de Televisión Española, y no prodigaron más sus representaciones debido al cansancio de los actores más pequeños. Cuatro años más tarde, en 1959, recibieron otra propuesta para una nueva «magna demostración sindical» a realizar en el estadio Bernabeu, con el mismo trato que la vez anterior —sin vestidos y calaveras nuevas—, pero ya sin el beneplácito unánime de todos los *vergelitans* —vergelitanos—; sin embargo la representación se hizo ante el público de aquel estadio que la aplaudió entusiasmado porque todavía recordaba la anterior.

El Patronato acordó entonces que la Danza de la muerte no saldría ya nunca más de la localidad; sin embargo, tuvo de actuar por tercera vez en Madrid con motivo de los actos organizados en 1992 al ser declarada la ciudad capital europea de la cultura; en esta ocasión la representación tuvo lugar en la iglesia de San Jerónimo del Real, con otros dramas litúrgicos. Y todavía aquel mismo año, el Miércoles de Ceniza, se escenificó en la catedral de Girona con motivo del 7º Coloquio Internacional de la SITM.

El cantautor Lluís Llach ha participado siempre en la procesión como cualquier otro *vergelità* y se inspiró en ella para componer uno de los temas musicales de su disco *Verges-50*[72].

En la comarca del *Baix Empordà* han existido también danzas de la muerte vinculadas al Carnaval en pueblos como Ripoll, Rupià y Cadaquès.

5. Otras representaciones y ritos representativos

5.1. Las *Moixigangues*

Aunque el vocablo *moixiganga* sirve de forma genérica para el conjunto de elementos festivos de calle, tiene también un significado más preciso, puesto que la *moixiganga* catalana es la plasmación festiva del ciclo temático de la pasión, muerte y resurrección de Cristo en la comparsa de un desfile popular.

Su origen no está muy claro pero este baile parece ser el resultado de la conjunción de diferentes elementos de la cultura popular de zonas diferentes que han coincidido en un mismo territorio.

En primer lugar podemos colocar como una posible influencia de la danza conocida como contrapaso, con un profundo sentido religioso, con cuadros plásticos, y en Tarragona bailada en fecha muy antigua, en el interior de los templos, donde los danzantes tenían el privilegio de poder entrar con la cabeza cubierta, siempre que vistiesen la indumentaria propia del baile. Su morfología no es anterior al siglo XVIII.

Sin embargo cabe precisar que también existe una relación con los bailes *mojiganga* y *muixeranga*, propios de Aragón, en la comarca de las Cinco Villas (La Danza de Tauste), acompañada de una música de *tabalet* —tamboril— y dulzaina, y en Algemesí —Valencia. Ribera alta— durante las fiestas de Nuestra Señora de la Salud, o el *Ball de Valencians*, antecedente directo de los *castells* por su relación con las futuras torres humanas y el más antiguo de todos ellos, fechado en 1674, con lo cual sería el substrato pagano de estos bailes cristianizados.

Admitida esta hipótesis y teniendo en cuenta que territorialmente nos situamos en la zona al sur de los Países Catalanes, que el País Valenciano estuvo islamizado cinco siglos, entre los años 714 y 1238, y que muchos de los habitantes islámicos —los moriscos— se quedaron una vez conquistada la tierra pagando un tributo, justificaremos asimismo la fuerte influencia que esta cultura tuvo sobre las tierras del sur del Principado de Cataluña; parte de este legado cultural fueron las construcciones humanas ya sea para recolectar frutos de los árboles, sea para salvar muros, mirar por encima de las murallas..., por lo cual esto pudo ser el origen de aquel *Ball de Valencians* —Baile de Valencianos— que incluso llegó hasta los Pirineos —zona ampurdanesa— a través de los pastores con la trashumancia de sus ganados, o con el desplazamiento de los grupos de segadores y el intercambio de la cultura popular concretado en sus bailes, con la presencia de algunos elementos del vestuario, como, por ejemplo, el chaleco, usado igualmente en el baile de los Pastorcillos.

De ahí que, en conclusión, las mojigangas justificarían su denominación a causa de la extravagancia tanto

72 http://www.laprocesso.cat ROCA i ROVIRA, Jordi. *La processó de Verges*. Quaderns de la Revista de Girona. Núm 4. Sèrie Monografies 2. Diputació de Girona i Caixa Girona.

del vestido como de las actuaciones de sus bailarines y los pilares que se levantaban al final de las representaciones completas de sus bailes serían el origen más próximo de los castillos o torres humanas[73].

En Cataluña las *moixigangues* más conocidas son las de Badalona, Barcelona, Castellterçol, La Geltrú, Reus, Sitges, Tarragona, Valls y Vilafranca del Penedès

5.2. La Moixiganga de Tarragona

La ciudad de Tarragona tuvo a finales del siglo XVIII (1775) dos *moixigangues*: una dedicada a la pasión, muerte y resurrección de Cristo y otra más local dedicada a su patronal la protomártir santa Tecla, pero la recuperación de la actual está data en el año 2000 y sigue el estilo de las tradicionales catalanas. Es, por lo tanto, una danza en la cual los distintos figurantes representan escenas o cuadros plásticas sin otro ingenio dramático que sus propios cuerpos y el acompañamiento de una música muy solemne.

La coreografía en su secuencia completa de los «misterios», sólo se representa la noche del 22 de setiembre, vigilia de la festividad de santa Tecla, en la plaza de las Coles, frente a la escalinata de la catedral, al terminar el pasacalles popular; empieza con el aviso, al que siguen el *pas de cartó* —paso de cartón— y el de *coixinet* —cojinete—, para luego ir representando los de cerca de una docena de cuadros con paso de cojinete y acabar con el paso de cartón.

Los cuadros escenificados corresponden a las siguientes escenas: *La oració a l'hort* —La oración del huerto—, la *Presa* —El prendimiento—, *Els assots* —La flagelación—, *La coronació* —La coronación de espinas—, *La Passió* —la Pasión—, *La Verònica* —La Verónica—, *La figuereta* —La voltereta—, *El davallament* —El descendimiento—, *La Pietat* —La Piedad—, *L'enterrament* —El entierro—, y *La resurrecció* —La Resurrección—.

La indumentaria de los danzantes consta de camisa, pantalón y medias blancas; chaleco, faldón y «cametes» —perneras—, con cascabeles cosidos, de color carmesí; faja morada; alpargatas blancas con lazos carmesí; sombrero de paja decorado con una tira negra cosida en forma de estrella de seis picos y con una ornamentación de claveles de ropa de color amarillo y grana.

Cada *moixiganguer* o *moixiganguera* lleva en la mano un hachón con el escudo de la ciudad. Los componentes de este baile en numero variable de 15 a 25 se distribuyen de la siguiente manera: el que representa a Cristo, cuatro *bastaixos* —bastazos— que participan en las diferentes figuras representando a los distintos personajes, y el resto, llamados *candelers* o candelabros con los hachones, más otros dos que a cada lado van de guías. La música es interpretada por un grupo de dulzaineros.

73 http.//www.moixiganga.com BERTRÀN, Jordi: *El Ball de Valencians. De la dansa a les torres*. Quaderns de Festa Major, 17. Ajuntament de Tarragona, 1997.

PASIONES VIVIENTES EN LA COMUNIDAD DE MADRID: LA IMPLICACIÓN DE LA POBLACIÓN

Consolación González Casarrubios

Universidad Autónoma de Madrid

María Pía Timón Tiemblo

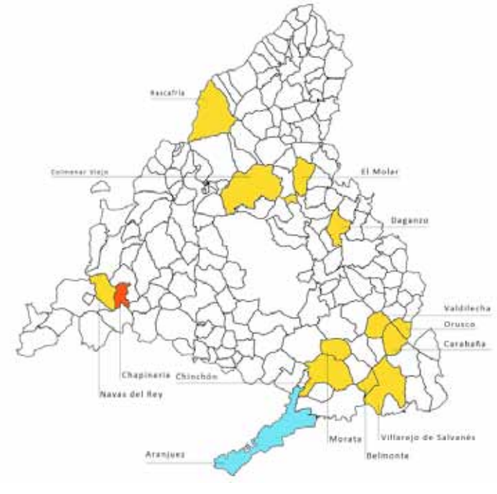
Instituto del Patrimonio Cultural Español

I. Introducción

En este artículo se pondrá de manifiesto cómo un hecho relativamente reciente, como son las representaciones vivientes de la Pasión de Cristo en la Comunidad de Madrid, ha adquirido entre los vecinos un fuerte sentimiento de identidad y continuidad, donde las emociones compartidas e interiorizadas forman parte ya de la memoria colectiva viva de dichos pueblos. Pese a tener una vida corta estas escenificaciones se han hecho muy populares y gozan de un gran interés y expectación para todos aquellos que participan en ellas bien como actores, bien como espectadores, es decir para toda la comunidad local, que en definitiva se siente protagonista de dicho ritual. Son los propios vecinos los que encarnan desde los personajes más simbólicos, como es la figura de Cristo o su madre, la Virgen María, hasta el pueblo llano.

2. Identificación geográfica

La mayoría de las Pasiones Vivientes de la Comunidad de Madrid se sitúan en el área oriental, principalmente se concentran en la zona del río Tajo y Tajuña: Morata de Tajuña, Valdilecha, Orusco, Carabaña, Villarejo de Salvanés, Chinchón, Belmonte de Tajo…



Caída de Cristo. Pasión Viviente de Chinchón. Fotografía cedida por la Oficina de Turismo de Chinchón

3. Circunstancias y fechas de origen de cada una de estas representaciones

La mayoría de las pasiones vivientes de la Comunidad de Madrid surgieron bajo el impulso de curas párrocos, como en el caso de Chinchón (P. Lezana), en Carabaña, Belmonte, pero con posterioridad se han creado Asociaciones Culturales que son las que organizan y se encargan del ensayo en el transcurso del año. Son escasísimas las organizadas por hermandades religiosas, como sucede en el Viacrucis de Chapinería y la pasión de Daganzo. Han surgido directamente como representación de pasiones a excepción de Chinchón, donde ya existía un pequeño viacrucis. Las asociaciones principales son las siguientes:

Belmonte: Asociación Cultural La Estrella.

Carabaña: A. C. Pasión de Carabaña.

Morata de Tajuña: Grupo de teatro Talia.

Chinchón: A. C. La Pasión de Chinchón.

El Molar: Se forma una comisión.

Navas del Rey: A. C. José de Arimatea.

Daganzo: A. C. Gólgota y la Hermandad del Santo Sepulcro de Daganzo.

Valdilecha: A. C. San Martín.

En cuanto a fechas, en la relación que a continuación se ofrece se puede observar que la mayoría son de reciente creación: Chapinería en 1960 (viacrucis), Chinchón en 1963, Villarejo de Salvanés en 1980, Morata de Tajuña en 1987, Daganzo de Arriba en 1987, Carabaña en 1988, Orusco en1988, Belmonte de Tajo en 1994, Valdilecha en 1998 y Navas del Rey recuperada en 2008.

4. Marcos temporales

Casi en todos los casos se representan las pasiones durante un solo día del periodo de Semana Santa: Jueves, Viernes o Sábado con la finalidad en muchos de estos pueblos de asistir al resto, lo cual ha favorecido la comprensión unitaria de esta manifestación, creando un vínculo de cohesión en dicho territorio.

Jueves Santo: Morata de Tajuña, Villarejo de Salvanés y Valdilecha.

Viernes Santo: Daganzo de Arriba, Carabaña y Navas del Rey.

Sábado Santo: Belmonte de Tajo, Orusco, Chinchón, Chapineria y Colmenar Viejo.

Viernes y Sábado Santos: El Molar.

5. Marcos espaciales de representación

Para dichas representaciones se han buscado los lugares más emblemáticos y espacios naturales más apropiados bien del casco urbano o de sus inmediaciones. Suelen representarse en la plaza mayor, espacio donde se escenifica en la mayoría de las poblaciones. No obstante en algunas son varios los escenarios que se eligen aprovechando espacios apropiados dentro del casco urbano e incluso en los arrabales. Son tres las tipologías encontradas: Diferentes espacios del casco urbano y alrededores, en función de la escena; sólo en la plaza; espacio cerrado; o espacio cerrado y abierto.

En Morata de Tajuña, tienen lugar catorce escenas, repartidas en once escenarios. Se inicia con la Centuria romana. Antes de dar comienzo la representación propiamente dicha, recorre las calles del pueblo, y al llegar a la plaza Mayor es atacada por los Zelotes, encabezados por Barrabás. Éste es hecho prisionero y enjaulado, para conducirle ante Pilatos y ser más tarde juzgado en la representación de Jesús ante Pilatos. Son dos escenas únicas que se representan solamente en esta población.

La representación propiamente dicha se inicia a la caída de la tarde, en la afueras del casco urbano y se representan las escenas: «El sermón de la montaña», «La multiplicación de los panes y los peces», «La resurrección de Lázaro», «La curación del ciego Bartimeo», «La Entrada Triunfal a Jerusalén», en la que aparece Jesús a lomos de un borriquillo. Otras escenas se realizan en un mercadillo: «La curación del ciego» y «Jesús con los niños». Continúa el recorrido escenificando las escenas de «Jesús ante Caifás, «La traición de Judas, «La Última Cena», «La oración en el Huerto de los Olivos». En el palacio de los sumos sacerdotes se representa «El juicio de Caifás y las negaciones de Pedro». En otra se rememora «El juicio de Pilatos», «El ahorcamiento de Judas», «La Tercera Caída», hasta llegar a la Plaza Mayor donde se ha instalado el Calvario y se produce «La Muerte y Resurrección».

En Carabaña se desarrolla en cuatro plazoletas y en el Centro Cultural donde se representan las nueve escenas que son: «La Entrada Triunfal», «La Última Cena» en la plaza del Altillo, uno de los lugares más concurridos, «El Huerto de los Olivos», «Anás y Caifás», «Herodes y Pilatos» en la plaza de Joaquina de Orea, «Vía Dolorosa», «Crucifixión» y «Resurrección» en la plaza de España. Con esos decorados pretenden transformar la población, esa noche del Viernes Santo, en la antigua ciudad de Jerusalén.

En Chinchón consta de ocho escenas, se inicia en los soportales de su inigualable plaza, donde se representan: «La sagrada cena», en uno de los balcones del ayuntamiento; «La oración de Jesús», «El Huerto de los Olivos» y «El Prendimiento», en la plaza de San Roque; «La condena de Jesús» en la calle Molinos, donde en una casa de un gran valor arquitectónico espera asomado al balcón P. Pilatos para condenarlo; «La primera caída en la calle de la Amargura»; «Las caídas de Jesús, «La Crucifixión y Muerte».

Toda la comitiva sigue hasta llegar a la Plaza Mayor donde tienen lugar «La Resurrección» que se representa en la fachada de la iglesia de la Asunción, entre niebla y revuelos de palomas y una lenta «Ascensión» ante la fachada completa de esta iglesia.

En Villarejo de Salvanés la representación utiliza como escenarios y decorados el conjunto histórico artístico medieval formado por el castillo y sus murallas, o la iglesia fortaleza. Es pues, una representación, prácticamente sin escenarios artificiales. Además tiene la peculiaridad de que todas las escenas se pueden ver desde un mismo punto, con lo cual el espectador no tiene que desplazarse para ver la representación completa.

Se articula en 13 escenas: «Entrada Triunfal en Jerusalén, «La Última Cena», «La oración en el Huerto de los Olivos» , «El prendimiento de Jesús», Jesús ante el Sanedrín», «Jesús ante Pilatos», «Jesús ante Herodes», «Jesús vuelve a Pilatos», «El camino del Calvario», «La Crucifixión», «La muerte», «El traslado al sepulcro» y «La Resurrección».

En El Molar se ha elegido como escenario las cuevas del Charcón, a las afueras de la población, espacios naturales que impregnan de una gran belleza las distintas escenas. El recorrido es de unos 2 km. Jesucristo, con la cruz a cuestas que pesa unos setenta kilos, hace un trayecto de 1 km.

La de Navas del Rey es la única representación que se realiza en el interior de la iglesia de San Eugenio y al cambiar el guion todos los años, conlleva que se modifiquen los escenarios que se instalan en el interior

Lavatorio de los pies a los apóstoles. Pasión Viviente de El Molar. Fotografía cedida por el Ayuntamiento

del templo. Normalmente «La Crucifixión» y «La Resurrección» siempre se suele representar en el escenario que se instala en el altar mayor y el resto de las escenas se reparten por distintos espacios del templo.

En Daganzo se contempla la Pasión sin moverse de la plaza, ya que todas las escenas tienen lugar en su perímetro, por lo que el público se sitúa en el centro y puede contemplarlas todas. Representan los últimos días de la vida de Jesucristo, los pasos de la Semana Santa. Incluye también la «Resurrección de Jesucristo» que asciende a los cielos. En total montan diez escenarios y dura aproximadamente una hora y media.

En Valdilecha el camino hacia el Calvario, acompañado por la banda de tambores, se realiza por una calle angosta y empinada que sale del interior del pueblo hacia un montículo a las afueras, donde se escenifican «Las Tres Caídas», «Encuentro con la Verónica», «Crucifixión», «Muerte», «Enterramiento» y «Resurrección». El magnífico entorno paisajístico que brinda el pueblo, sirve de inmejorable marco para la espectacular puesta en escena. Más de doce escenarios al aire libre dan vida y realismo a este drama.

En Orusco se desarrolla por todo el pueblo, entre calles y rincones, decorados por los vecinos. Comienzan las representaciones cuando Jesús se va encontrando con los primeros apóstoles, continuando con el primer milagro de Jesús, «Las bodas de Caná», «La expulsión de los mercaderes del templo», La curación del ciego» y «El sermón en la montaña». Continúan las escenas de «La Entrada Triunfante a Jerusalén», «La Última Cena del Señor», «La oración en el Huerto», «Prisión de Jesús», «Juicios ante Caifás y Pilato», siendo condenado a muerte para finalizar con «La Resurrección».

En Belmonte de Tajo la Pasión tiene lugar en la plaza de la Constitución, con lo que los asistentes no deben cambiar de ubicación para compartir todo el espectáculo.

En Chapinería, el Viacrucis consta de trece cruces y el calvario. Se inicia en la iglesia de la Purísima Concepción, y discurre por la calle Hospital, en el camino de la ermita hasta llegar al calvario. En este escenario se celebra una representación viviente del Viacrucis por los vecinos del pueblo, organizado por la Cofradía de los Cuatro Pasos. Durante el camino la representación teatral es acompañada por la Banda de Cornetas y Tambores de Chapinería. Se estructura desde el siglo XVIII en catorce estaciones: «Jesús condenado a muerte», «Jesús carga con la Cruz», «Jesús cae por primera vez», «Encuentro con su Madre», «El Cirineo», «La Verónica», «Cae por segunda vez», «Mujeres de Jerusalén», «Cae por tercera vez», «Despojado de sus vestidos», «Clavado en la cruz», «Muerte de Jesús», «Bajado de la cruz», «Sepultado».

6. Textos y diálogos de las representaciones

Los textos se basan en los evangelios y se han adaptado a un lenguaje más actual para su puesta en escena. De ahí que en algunas representaciones se han añadido pequeñas partes nuevas, como por ejemplo en Morata de Tajuña. En Chinchón los diálogos de los textos van precedidos de unas narraciones explicativas a cargo de dos lectores. Normalmente han sido los sacerdotes creadores de dichas representaciones quienes se han ocupado de buscar los textos, basados en los evangelios y en adaptar la música.

Se suelen repetir los mismos todos los años, a excepción de Navas del Rey en que anualmente cambian los textos de la representación. Al añadir nuevas escenas, en algunas localidades, se añaden textos. Los cambios del guion y de los textos los realiza el director de la representación con la ayuda de alguna otra persona. Los diálogos suelen ser grabados, en *playback*. Excepcionalmente en alguna población son en directo.

7. Músicas, sonidos y escenografías de las representaciones

Estas representaciones se acompañan de una gran cantidad de elementos de luz y sonido, fuegos artificiales, que se pueden contemplar especialmente al llegar la escena de la Resurrección y La Ascensión de Cristo a los cielos.

En Villarejo de Salvanés se ha elegido diferentes tipos de música que incluyen piezas de *Quovadis*, *Jesucristo Superstar*, *La Pasión de Cristo* de Mel Gibson o *La Pasión* de J. S. Bach.

En Chinchón junto a los diálogos se ha creado un montaje musical con efectos de luz y sonido que lo hace muy atractivo, de ahí el número tan elevado de visitantes.

En El Molar se interpreta música de grandes autores como Haendel, Mozart, Bach, Vivaldi o Fauré interpretados por artistas locales.

8. Otros elementos identitarios de estas fiestas

8.1. Gastronomía

En cuanto a la gastronomía, podemos decir que conviven los platos y dulces tradicionales de estas fechas con otros nuevos productos, creados al efecto. El potaje, el hornazo y las torrijas siguen siendo los habituales de la zona. El hornazo se hace sólo en estas fechas y se compra en las panaderías de cada uno de los municipios.

En Morata de Tajuña es muy tradicional salir al campo a «correr el hornazo». Tiene lugar el Domingo de Resurrección como colofón de la Semana Santa. Este día la población repartida en cuadrilla, grupos o peñas, acuden a la vega del Tajuña para hacer una comida de hermandad donde el postre típico de la zona es el hornazo. Se trata de un bollo con uno o varios huevos duros colocados en la parte superior y que los más pequeños «corren» tratando de romperlos en la cabeza del más cercano que encuentran.

8.2. Dulces creados para la Pasión

Desde hace años en Morata de Tajuña la Pasión de Jesús cuenta con unos característicos dulces que realizan las pastelerías y panaderías locales, los denominados «pasioncitos». Llevan la imagen de la Pasión inscrita en un rectángulo, realizados con hojaldre, miel, piñones, chocolate, crema o nata.

8.3. Otros elementos

El ya tradicional *Mercadillo artesano de la Pasión* y la creación de una línea de carcasas de móviles para jóvenes con escenas de la Pasión que tienen fuerte demanda, se han creado recientemente, en Morata de Tajuña.

9. Implicación de la población

Destacamos la fuerte implicación de los vecinos hacia estas representaciones en las que la mayoría no exceden de una antigüedad mayor de 30 años a excepción de Chinchón y Chapinería. Incluso Colmenar Viejo, con apenas 13 años de existencia, presenta una vinculación muy sólida. Quizá haya sido este origen, el marco democrático ya de los años ochenta, el motivo de que tanto las decisiones, las participaciones, la organización y financiación se haya hecho de una manera abierta y participativa.

En esta línea destacamos que la mayoría de las representaciones están organizadas por Asociaciones Culturales, no por Hermandades religiosas. En todas ellas ha imperado el estímulo de participación de todos los vecinos, ya sean ancianos, niños, jóvenes, etc., así como la rotación de papeles y personajes para que todos participen por igual si lo desean.

Sorprende la alta participación y vinculación con estas manifestaciones de los vecinos en poblaciones que en su gran mayoría no tienen un número de habitantes excesivo (participan 300 personas en Morata, 250 en Chinchón, 200 en Carabaña y Villarejo de Salvanés, 150 en Belmonte y Valdilecha, etc.). En cuanto a los actores, puede participar cualquier persona que tenga interés si lo manifiesta con antelación. Los personajes emblemáticos como el de Jesús, suele hacerse rotatorio.

La financiación suele ser tanto a cargo del Ayuntamiento, y de las Asociaciones Culturales, o a través de los vecinos. En algunos, el Ayuntamiento proporciona los materiales necesarios para la representación y el resto de los gastos como por ejemplo el vestuario se lo financia cada actor o a través de la Asociación. Son cada vez más los que tratan de sufragar todos estos gastos del vestuario con patrocinios de los comercios y establecimientos públicos del pueblo. Muchas veces, como en el caso de Morata, el valor del alquiler de la indumentaria es muy bajo, con la intención de que participen el mayor número de personas posibles. Aquí todos los vecinos pueden formar parte del pueblo judío.

A modo de ejemplo, incluimos algunas recomendaciones para los vecinos que quieran participar en la pasión de Morata: Acudir con vestimenta y calzado propios, sin calcetines ni ropa moderna; Utilizar colores oscuros, como negros, marrones, verdes, azules, grises…; No usar gafas de sol o de vista; No llevar joyas, relojes, uñas pintadas, maquillajes, etc., ni comida o frutos secos; Seguir las indicaciones de los encargados del pueblo, que dan las órdenes necesarias y que ayudan en el recorrido a todos los actores y figurantes.

10. Percepción de la población

Interiorizado en los individuos como parte de su identidad, remitiendo a la biografía individual, familiar (porque lo hacían sus padres, comidas familiares y la vuelta de miembros emigrantes de la familia) y a la vecinal, formando parte, por tanto, de la memoria colectiva viva y nos comentan que son días de recuerdos y de ausencias, tanto de familiares, como de actores que ya no están. Lo consideran como la manifestación que articula la dinámica social y cultural del pueblo, dado que en muchos lugares a partir del verano comienzan los ensayos de las escenas, los diálogos y textos de la Pasión, siendo prácticamente el único elemento que contribuye a la interrelación.

La población de mediana edad lo percibe y experimentan como una vivencia, en la que las emociones y los sentimientos religiosos se mezclan con la consideración de que están ante una manifestación cultural inmaterial, viva y dinámica que debe ser preservada por la comunidad. De ahí la importancia en la transmisión a los más jóvenes. Existe un interés en la mayoría de los cabezas de familia de que haya una transmisión de ellos a sus hijos. De la misma manera en la educación formal se transmite, se revaloriza y se sensibiliza a los niños sobre la importancia y el respeto hacia dichas manifestaciones.

En el caso de otras poblaciones como por ejemplo Aranjuez nos encontramos con una Pasión cuyos orígenes partían de una obra teatral-musical culta, de escenarios históricos y monumentales. No hay que olvidar la importancia que alcanzó Aranjuez con la monarquía borbónica y como consecuencia los numerosos espectáculos musicales que al llegar la primavera se representaban en los jardines del Real Sitio, incluida la representación de la Pasión, como un auto sacramental. Dichas representaciones fueron decayendo y ya en época de Alfonso XII apenas se representaban. Bastantes años más tarde, la Pasión de Cristo de nuevo volvió a ser representada, pero ya con un carácter mucho más popular, pues a diferencia de la participación de aquellos actores profesionales, la mayoría italianos, traídos por los monarcas, fueron sustituidos por personajes del pueblo llano de Aranjuez. Hacia los años sesenta del siglo xx dejó de representarse y se resucitó en los ochenta con casi trescientos actores que intervinieron. De nuevo dejó de representarse en los años 2001-2004 y de momento no ha vuelto a figurar.

Consideramos, por último, que el arraigo de las Pasiones en los pueblos citados de la Comunidad de Madrid se debe, por un lado a la participación y gestión de dicha manifestación por parte de los vecinos a través de las Asociaciones y por otro a la identificación de este pueblo llano, con la sencillez de los diálogos, de las escenas, de la música, etc.

BIBLIOGRAFÍA

GONZÁLEZ CASARRUBIOS, C. «El Auto religioso en la Comunidad de Madrid y en Castilla-La Mancha». *En El Auto religioso en España*. Madrid: Consejería de Cultura. Comunidad de Madrid, 1991.

MONTEJANO, I. «Seis pueblos de la región celebran pasiones vivientes». *ABC*. 16 /04/1992

Turismo en la Comunidad de Madrid. Semana Santa 2014. Comunidad de Madrid

VV.AA. *Las fiestas populares de primavera en la Comunidad de Madrid*. Madrid: Consejería de Cultura. Comunidad de Madrid, 1993.

DRAMATIZACIÓN, TEATRALIDAD Y ESPECTÁCULO EN LAS CELEBRACIONES DEL CICLO DE PASIÓN. RITUALIDAD Y PROCESO HISTÓRICO EN CASTILLA Y LEÓN

Ángel J. Moreno Prieto

Instituto Universitario de Historia «Simancas» - Universidad de Valladolid

Resumen

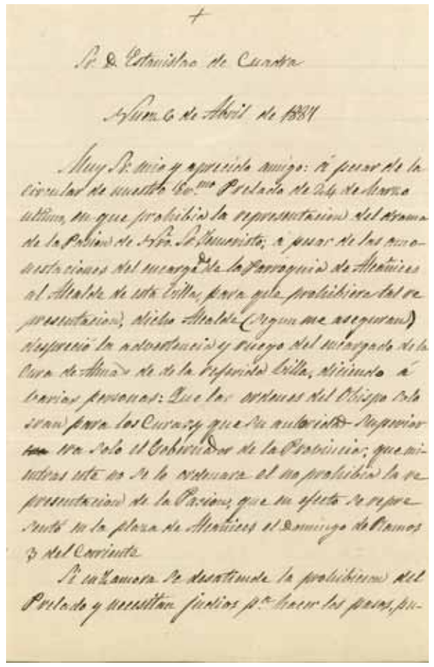
Partiendo de un concepto estricto de teatralidad, el objetivo de esta ponencia consiste en estudiar, en la medida de lo posible, el proceso de las representaciones vivientes asociadas a las celebraciones litúrgicas del ciclo de Pasión en Castilla y León dentro de un marco temporal que abarca desde la temprana época posconciliar hasta nuestros días. Para ello se abordan aspectos como los elementos del universo dramático, los constituyentes funcionales o la espectacularidad, además de contemplar el surgimiento de dichas representaciones, su conexión con la ritualidad y su relación con factores de tipo económico y social, agrupándolas por provincias.

Introducción

Si en otro tiempo las manifestaciones con mayores o menores índices de teatralidad[1], y en concreto el teatro de la Pasión, fueron prohibidas por las autoridades civiles y religiosas atendiendo a su más que posible deriva hacia lo irreverente, lo indigno y lo chabacano, y por ello, al escándalo activo, al alboroto o al ruido[2]; en la actualidad las «Pasiones vivientes» que aparecen asociadas a las celebraciones litúrgicas del ciclo de Pasión son consentidas por la jerarquía eclesiástica y gozan de gran seguimiento popular así como de una aparente extraordinaria vitalidad. Sin embargo, como en todos los órdenes, a este aserto que conceptúa una realidad empíricamente demostrable, hay que buscarle un porqué relacionado con un proceso histórico que hunde sus raíces en las disposiciones que emanaron del Concilio Vaticano II.

1 Vid. SÁNCHEZ HERRERO, *La Semana…*, p. 171; *El Desenclavo…*, p.50; MORENO NAVARRO, «La Semana...», p. 195.

2 VENTURA CRESPO, *Historia del…*, pp. 25-30. Por lo que se refiere a funciones teatrales en la época contemporánea ponemos un ejemplo de finales del siglo XIX. Se trata de la prohibición eclesiástica de la representación tanto en Zamora capital como en la localidad de Alcañices del drama titulado *Los siete dolores de María Santísima*, de José Julián Cavero (1869) en la cuaresma de 1887. Dicha prohibición generó la oposición de los vecinos de la villa de Alcañices, con desacato de la autoridad civil, pero lo más importante es que por la reacción se nos deja ver la gran afición existente entre aquellos al espectáculo de la Pasión escenificada. La misiva enviada por el párroco al provisor del obispado en 9 de abril de dicho año da buena cuenta de ello. Vid. ARCHIVO HISTÓRICO DIOCESANO DE ZAMORA, Cámara, 239. Desde aquí agradecemos a D. José Carlos de Lera Maíllo, auxiliar técnico de dicho centro archivístico, sus buenos oficios por la expedición de la imagen que reproducimos en las ilustraciones de esta ponencia, y otras imágenes de materiales de idéntica procedencia así como de la Biblioteca Diocesana, las cuales fueron proyectadas durante nuestra intervención en el Congreso.



Alcañices (Zamora), *Representación del drama de la Pasión*: la representación de la Pasión se lleva a cabo el Domingo de Ramos de 1887 en la plaza de la villa, contra la prohibición Episcopal. «Si en Zamora se desatiende la prohibición del prelado y necesitan judíos para hacer los pasos, pueden llamar a los de Alcañices, que están instruidos en la materia de crucificar», sentencia el arcipreste de las Vicarías en esta misiva que dirige al provisor del obispado (6 de abril, 1887). Archivo Histórico Diocesano de Zamora. Secretaría de Cámara, 239. Fotografía: Obispado de Zamora

El arranque de este fenómeno en Castilla y León[3] se documenta en los primeros años de la década de 1970 localizándose principalmente en varias poblaciones del medio rural de las provincias de Soria y Burgos. Consiguientemente, su aparición se produce en la centralidad de una época marcada de una parte por la secularización acelerada como causa y efecto de la modernidad dentro de un estado políticamente confesional, y de otra parte, por la industrialización y la creciente concentración urbana[4], con la consiguiente pérdida de población estable en el medio rural[5] y, sobre todo, con la aparición de nuevos fenómenos sociales y cambios en los ritmos anuales de trabajo que consuman el afianzamiento de la nueva cultura urbana donde el concepto del ocio va unido a la televisión, el automóvil, las vacaciones y el turismo de sol y playa.

Todo ello discurre en paralelo a los acontecimientos y a las nuevas experiencias que se suceden en el ámbito intraeclesial, impregnado, entre otros aspectos, por una reforma litúrgica que se ha impuesto «con carácter cerebral sobrio y despojado en cuanto a ritualidad y simbología»; lo que en una interpretación maximalista significa rebajar el carácter festivo de las celebraciones y, en consecuencia, desentenderse de ciertas manifestaciones externas de religiosidad popular con tan honda significación como de hecho son las procesiones de Semana Santa[6]. Especialmente si se tiene en cuenta que los considerados «católicos de vanguardia[7]» ya han interiorizado que el divorcio entre la religiosidad popular y la liturgia se trata de una vieja realidad que cobra especial evidencia en el contraste que representa la imagen de la asistencia masiva de los fieles a la procesión del viernes santo con el vacío clamoroso de los templos durante la vigilia pascual. Paradójicamente, la fiesta cristiana por antonomasia no es el domingo de Resurrección[8], al contrario de lo que tradicionalmente ha venido sucediendo a nivel popular con relación al viernes santo, «porque en el calendario básico de los creyentes se exalta a Jesucristo como 'varón de dolores', sufriente, moribundo, con el que se identifican a través del 'llanto' los oprimidos y desheredados»[9] para quienes desde la época medieval se habían cerrado los caminos de la gloria mundanal; lo que resulta de la pervivencia de una sensibilidad devocional profundamente arraigada en el catolicismo popular en torno a los misterios centrales de la fe cristiana.

La problemática ante esta realidad en cierto modo ambigua y absolutamente trasnochada precisa, por entonces, de alguna solución en el plano pastoral, por lo que muy oportunamente se sugiere iniciar la búsqueda de nuevas vías para encauzar la renovación litúrgica del triduo pascual bajo la premisa de «introducir grandes dosis de popularidad en las celebraciones y ofrecer un esperanzado rostro de resurrección en viernes santo»[10]. Algo que sin duda constituye un adecuado punto de partida para encontrar respuesta a la necesidad de reformar o innovar en este concreto aspecto de la ritualidad con el objeto de adaptarse a las orientaciones emanadas de la nueva definición conciliar que «se propone acrecentar de día en día entre los fieles la vida cristiana, adaptar mejor a las necesidades de nuestro tiempo las instituciones que están sujetas a cambio, promover todo aquello que pueda contribuir a la unión de los que creen en Jesucristo y fortalecer lo que sirve para invitar a todos los hombres al seno de la Iglesia[11].

En medio de este contexto cultual parece evidente que las representaciones vivientes de la Pasión objeto de nuestro estudio no surgen espontáneamente o por casualidad; sino que son consecuencia directa del mismo y su eclosión obedece en nuestra opinión a un deliberado propósito pastoral que habría tratado de fomentarlas como adecuado complemento de la liturgia. Dicho de otra manera: nacen con la vocación de prolongar eficientemente los ecos de las celebraciones que en esos días se desarrollan en los templos, reafirmando de cara al exterior el sentido y el valor que éstas adquieren para los fieles y la Iglesia en general. A la par que la combinación de expresión dramática y puesta en escena se concibe como un estupendo aliciente con el objeto de disipar la posible abstención de los fieles por lo que se refiere a la asistencia a los oficios en jueves y viernes santo[12] o mejor aún: como fórmula de acción catequética de cara a las últimas celebraciones del triduo sacro habida cuenta que estas constituyen la inauguración de la Pascua, el tiempo señalado desde antiguo para que los fieles puedan cumplir con el precepto general de acercarse al sacramento de la eucaristía y renovar las promesas bautismales, ya se encuentren en los lugares de residencia habitual, haciendo turismo, trabajando o descansando.

En tal sentido, hay que poner de relieve la determinación y el esfuerzo, si se quiere, imaginativo, de los presbíteros que en ese tiempo se hallan destinados en algunas parroquias rurales de las provincias de Soria y Burgos[13] habida cuenta son los auténticos impulsores de las primeras representaciones vivientes de la Pasión de Jesucristo —tal como hoy las conocemos— en el vasto territorio de la actual Comunidad Autónoma de Castilla y León. Pues con su acción, y bajo su impulso, se va contribuir a reforzar el aire de fiesta religiosa que debe rodear a las celebraciones del culto litúrgico propio de esos días centrales para la fe cristiana[14].

3 La Ley del Estatuto de Autonomía de Castilla y León, aprobada por las Cortes Españolas el 23 de febrero de 1983, determinó la composición territorial de la Comunidad Autónoma en nueve provincias que resultan de la suma de la anterior división histórica y provincial en el Reino de León y Castilla la Vieja, con excepción de Logroño y Santander. Es, por tanto, el territorio de la Comunidad Autónoma de Castilla y León el ámbito espacial que delimita el objeto de nuestro estudio.

4 Mayoritariamente en los polos de desarrollo industrial (Madrid, Zaragoza, Valencia, Bilbao, Vitoria, Sevilla, Barcelona, Valladolid).

5 Desde entonces hasta el tiempo presente, el ritmo de la despoblación se ha acelerado en progresión cuasi geométrica incidiendo con toda crudeza en el medio rural de la Comunidad de Castilla y León, particularmente en su zona occidental, así como en las provincias de Palencia y Soria.

6 OÑATIBIA, «La pastoral…», pp. 30-31.

7 La expresión es nuestra y con ella para nada pretendemos referirnos a cierto sector de fieles católicos en el continente americano, ya la hemos empleado en otras ocasiones para el caso de grupos indeterminados de clérigos —y también de laicos ligados a los movimientos— muy propensos durante la temprana época posconciliar al seguimiento de postulados iconoclastas en todo lo que oliera a catolicismo tridentino por lo que a ritualidad se refiere, particularmente en cuestiones sobre manifestaciones externas de la religiosidad popular. Cf. MORENO PRIETO, «Los obispos…», p. 100.

8 Lo que proyecta una visión excesivamente dolorista del misterio pascual en la que pesan más la tristeza y el llanto por la muerte que la alegría de la Resurrección, lo que difiere considerablemente respecto de otras celebraciones del calendario litúrgico (fiestas de los ciclos de Navidad o Pentecostés, de la Virgen o de los santos).

9 FLORISTÁN, «Ritmos…», pp. 47-48.

10 FLORISTÁN, «Ritmos…», p. 49.

11 *Sacrosanctum Concilium*, I, 10. Cf. VV.AA. *Documentos del…*, p. 137.

12 Hay que tener en cuenta que nunca han sido estos días señalados como de precepto para los fieles.

13 En su caso, el clero foráneo que acude a tales parroquias con el propósito de colaborar con el local en la preparación espiritual y el desarrollo de los cultos durante la Semana Santa.

14 De la misma manera que hasta entonces —y desde hacía varios siglos— venían contribuyendo a reforzar ese mismo aire con otras manifestaciones externas de la religiosidad popular que ahora, en esta época del posconcilio, se encuentran en franca decadencia, especialmente los actos piadosos organizados por las cofradías y las órdenes terceras, como puedan ser los sermones, las procesiones, los viacrucis o las llamadas «disciplinas», prolongándose en este caso desde la cuaresma; amén de otros ejercicios como puedan ser las 'Cinco Llagas' o la 'Corona Dolorosa'. En definitiva no hacían es-

De tal modo que la actuación del clero —y la colaboración, en algunos casos, de los movimientos eclesiales (Acción Católica) y las cofradías— presume la existencia de una línea de renovación pastoral[15] en cuanto se refiere a la piedad popular en cuaresma y en el ciclo de Pasión, toda vez que al tiempo de su aparición, estas dramatizaciones escénicas vienen a introducir en lo sagrado grandes dosis de popularidad, cercanía y espectacularidad al objeto de mejorar la conexión de los fieles hacia esa «fuente imprescindible de donde mana toda la fuerza y es la cumbre a la que tiende toda actividad individual o comunitaria» que es la liturgia, según se expresa en la declaración conciliar del Vaticano II[16]. Infundiendo simultáneamente una nueva visión pascual a la Pasión de Cristo con «un esperanzado rostro de resurrección» en viernes santo (algunas de esas primeras representaciones incluyen como epílogo el misterio de la Resurrección[17]), habida cuenta que la celebración por excelencia, esto es, la liturgia en los templos, rememora y actualiza día a día todos esos misterios precisamente mediante la dramatización representada de manera simbólica conforme a las prescripciones del el ritual[18].

Sin embargo, llegado ahora el momento de examinar retrospectivamente el fenómeno de las «Pasiones vivientes», y después de más de cuarenta y cinco años transcurridos desde la aparición de sus primeros brotes, bien podría decirse que los móviles inspiradores de las representaciones que han venido después no siempre han sido los mismos ni, probablemente, hayan partido del mismo lado en algunos casos. Aunque en el proceso que afecta a la globalidad de las representaciones siempre haya destacado el papel preponderante que a su favor ha jugado el clero local, bien como impulsor, facilitador, colaborador destacado o asesor no solo religioso, o bien como fiel centinela por estar permanentemente en activo con respecto a ellas de acuerdo con su doble función vigilante y legitimadora desde el punto de vista eclesiástico-institucional.

Por ello no se pretende de ninguna manera obviar la existencia de motivaciones de otro tipo que el estrictamente religioso o devocional. Pero sin despreciar para nada este trasfondo —que en cada localidad sin duda subsiste— podemos afirmar que tanto la transformación de los actos piadosos preexistentes en dramatizaciones escénicas, como la creación de nuevas representaciones de la «Pasión viviente», responden, probablemente con mucho, al deseo de emular en lo positivo a otras poblaciones que bajo pretexto de celebrar la Pasión escenificada han obtenido cierta rentabilidad —junto a la explotación de otras potencialidades— al ubicarse, desde el punto de vista económico, cultural o turístico, en un mapa provincial o regional que cada vez se hace más desconocido para los urbanitas del mundo globalizado. Así, en una buena parte de los casos, la autoestima colectiva de los vecinos y, en particular, el estímulo de algún emigrado no desarraigado culturalmente de su localidad de origen, han sido capaces de concentrar las sinergias necesarias para poner en marcha y fomentar estas representaciones, quien sabe si con la mirada puesta en alcanzar notoriedad para conseguir alguna calificación o declaración de interés cultural o turístico de las que conceden las administraciones[19]. En este concreto aspecto, parece bien claro que en la actualidad estas «Pasiones vivientes» aparecen ubicadas entre los ejes del turismo (factores económicos) y la identidad y autoestima colectiva (hecho antropológico) al igual que el resto de las celebraciones de la Semana Santa ya sean de carácter urbano o rural; y que participan de las mismas tendencias al verse reflejada la sociedad en ambos medios. Por un lado, la propia celebración anual refuerza la identidad colectiva frente a otras poblaciones, y cuando la comunidad se ve reflejada en aquélla, surge la autoestima de pertenencia a la localidad, de donde emerge el orgullo que ha sido capaz de lograr la representación[20]. El paso siguiente será el de anunciar la representación como hecho que merece ser conocido fuera de los límites del ámbito comarcal para atraer visitantes que puedan contemplarla como algo distinto de lo que conocen; lo que la convierte ya en un reclamo que aspira a transformarse, en función del esfuerzo de la población para su sostenimiento y promoción, en producto de consumo cultural y turístico; máxime si se cuenta con una extraordinaria red de alojamientos turísticos extrahoteleros diseminados en todo el medio rural de Castilla y León[21].

Análisis

Número

Se trata de una cuestión en cierto modo vidriosa pues resulta muy difícil contabilizarlas todas, lo que nos ha obligado a trabajar sobre la base de las conocidas, es decir, las que al menos aparecen en la hemeroteca digital reciente y en los contenidos volcados en la red que aluden a ellas[22]. El resultado es un número concreto: treinta y cinco. Lo que se corresponde con una media que se aproximaría a las cuatro representaciones vivientes por provincia en el vasto espacio geográfico de referencia[23]. Cifras en principio nada despreciables ya que la antigüedad rebasa, en el conjunto de todas ellas, los cuarenta y cinco años, teniendo lugar su aparición —como anteriormente hemos dicho— a comienzos de la década de 1970. Las primeras en aparecer son las de la provincia de Burgos: La Molina de Ubierna (1970), Covarrubias (1973) y Villalbilla de Burgos[24] (1973), si bien hay que advertir que algunas de ellas entroncan con una tradición de figurantes o elementos de la llamada «segunda teatralidad» en las procesiones de viernes santo, integrando personajes bíblicos, apócrifos o simbólicos. En este sentido, cabe afirmar que son más las sorianas las que han participado de esta herencia, si bien han venido celebrándose de forma reiterada como «Pasiones vivientes» desde la década de 1990, como Langa de Duero, Molinos de Duero[25], Serón de Nágima o Alcobilla de la Torre. Es a

tos clérigos otra cosa que trabajar con nuevos criterios sobre el acervo devocional acumulado desde la Edad Media.

15 No sabemos si contenida explícitamente o al menos insinuada en documentos pastorales.

16 *Sacrosanctum Concilium*, I, 10. Cf. VV.AA. *Documentos del…*, p. 142.

17 Entre otros casos, tenemos Villalbilla de Burgos y algunas localidades sorianas; después se ha dado en otras de las representaciones surgidas en las restantes provincias.

18 MALDONADO, «Teoría y…», p. 438.

19 La competencia por intentar lograr una distinción reconocida por las Administración se hace evidente en todas partes y a todos los niveles. Por lo que respecta a la acción institucional de la Junta de Castilla y León, conviene señalar que al apoyo prestado a las cofradías durante los últimos años a través de la restauración patrimonial, a la dinamización cultural y el apoyo al sector turístico, la Consejería de Cultura y Turismo ha añadido durante la celebración de la Feria Internacional del Turismo (FITUR) de 2015, una estrategia que busca multiplicar la visibilidad de la Comunidad como destino turístico en la Semana Santa, ya que la Comunidad se considera un producto turístico cultural especializado, ejemplo de la calidad del destino. Se trata de un nuevo plan en el que se hace alusión a las declaraciones de interés turístico internacional situando a Castilla y León como líder nacional consolidado, ya que concentra ocho de las veintitrés festividades españolas de Semana Santa que gozan de este título. Dichas celebraciones se localizan en Ávila, León, Medina del Campo, Medina de Rioseco, Palencia, Salamanca, Valladolid y Zamora. Por ello, queda también reconocida la calidad del destino, posicionando a la Comunidad en la élite del turismo cultural y religioso. Lo que induce a la Junta de Castilla y León a diseñar una campaña de promoción turística de acción nacional e internacional que llevaba por lema 'Castilla y León. La Semana Santa más internacional'. En medio de este panorama parece evidente que haya poblaciones que aspiren a potenciar las representaciones vivientes de la Pasión con el objetivo puesto en alcanzar alguna declaración de interés turístico aunque sea solo de carácter regional o cuando menos provincial.

20 Vid. ALONSO PONGA, «De las…», p. 80.

21 Se ha dicho que en 2015 las carreteras de Castilla y León registraron más de dos millones de desplazamientos y que muchos de ellos tuvieron por objeto la contemplación de la Pasión en pueblos y ciudades.

22 Nos referimos a las que hemos hallado empleando términos de búsqueda como «pasión», «representación», «teatro», «viacrucis», «escenificación», en combinación con los geográficos de cada una de las provincias, a través de buscadores como Google, Yahoo, Bing o Altavista. Naturalmente que hemos contrastado los resultados obtenidos poniéndonos en contacto con personas de las localidades concernidas, incluso a través de llamadas telefónicas a parroquias y ayuntamientos, identificándonos y expresándoles la finalidad de nuestra consulta. Pues aunque comúnmente se diga que en el mundo presente lo que no está en la red no existe, es cierto que la información que en ella aparece no siempre es veraz o no se halla permanentemente actualizado. En el proceso de depuración de los resultados obtenidos también hemos acudido tanto a hemerotecas locales como a obras de referencia sobre la Semana Santa en Castilla y León que aparecen consignadas por extenso entre los títulos incluidos en el apartado específico sobre bibliografía que se añade al texto de esta ponencia. Asimismo hemos de agradecer el toque de atención del profesor José Luis Alonso Ponga sobre nuestro cálculo inicial al aumentar en sensible porcentaje el número total de representaciones que aquí hemos ofrecido.

23 La superficie de Castilla y León es de 94.226 kilómetros cuadrados, la mayor extensión territorial entre todas las comunidades autónomas de España.

24 CASTRILLO MARDONES, «Pasión viviente…», p. 3. https://burgospedia1.wordpress.com/2014/04/06/pasion-viviente-de-villalbilla-de-burgos-por-felipe-castrillo-mardones/ (consulta 08-01-2016).

25 http://www.molinosdeduero.es/ (consulta 30-01-2016) y http://www.rankajos.com/noticias-93/noticias-archivadas/item/3397-arranca-la-semana-santa-en-pinares-

mediados de la década anterior cuando arrancan las de Salamanca (Serradilla del Arrroyo, 1984), Valladolid (Fresno el Viejo, 1986) y Zamora (Coreses, 1986); haciéndolo en la década de 1990 las de León, Palencia y Segovia. En cambio, las de la provincia de Ávila lo hacen finalmente a partir de la primera década del siglo presente aparecen finalmente, habiéndose celebrado en 2016 una segunda edición por lo que respecta a la capital de su provincia[26].

Implantación y distribución espacial

Si se analiza su implantación, estableciendo dentro del territorio de Castilla y León un cuadro comparativo por provincias, diremos que no se producen diferencias considerables en cuanto al número de representaciones por provincia, tampoco se destaca a la cabeza ninguna con respecto a todas ellas, por lo que en el primer grupo podemos situar a Burgos[27] y Salamanca[28] con seis cada una. Por simplificar algo más, diremos que en la segunda posición se encuentra Soria con cinco[29], seguida de León[30] y Segovia[31] con cuatro cada una, por delante de Palencia[32] y Ávila[33], con tres cada una, precediendo a las de Zamora[34] y Valladolid[35], que, con tan solo un par de manifestaciones cada una, se sitúan a la cola de todo el 'ranking'.

Llevando el análisis hacia un ámbito más exhaustivo en la geografía de la distribución espacial, diremos, en primer lugar, que presenta un balance equilibrado ente el norte y el sur de la Comunidad, esto es: la suma de representaciones de las provincias de León, Palencia y Burgos iguala en porcentaje, con casi un treinta y un por ciento cada una, a la suma de las provincias de Salamanca, Ávila y Segovia, quedando excluidas por supuesto Zamora y Soria, que representan un quince por ciento del total de Castilla y León.

Por otro lado la suma de las tres provincias occidentales más Palencia y Valladolid —es decir, las del antiguo Reino de León— superaría el cuarenta y ocho por ciento, frente al peso del sector oriental más Ávila —que conformarían buena parte de la antigua región de Castilla la Vieja— que supera el cincuenta por ciento del total. Por último, si consideramos las representaciones en función del tamaño de la población de los núcleos en donde se tienen lugar, podemos destacar el peso abrumador de lo rural o suburbano, con un arco que va de los setenta y seis a los nueve mil habitantes, habida cuenta que solo en tres casos las representaciones tienen lugar en poblaciones que superan los diez mil habitantes, tratándose por tanto de Ávila, Segovia y Ciudad Rodrigo.

Tipología por cronología de aparición y distribución por día de celebración

Es preciso apuntar que la mayoría de las representaciones, más de un setenta por ciento, emergen sobre la base de los actos religiosos de jueves o viernes santos —como sermones, pasiones, «disciplinas», desenclavos, procesiones y viacrucis— que no llegan a desaparecer, sino que se trasmutan acomodando su ritualidad y su mensaje a las condiciones requeridas para el desarrollo pleno de la acción dramática. En definitiva, digamos que los actos piadosos tradicionalmente celebrados por la Iglesia y la comunidad, incluidas las distintas cofradías (Cruz, Angustias, Nazarenos, Santo Entierro o, en su caso, la Venerable Orden Tercera de Nuestro Padre San Francisco) en esos días, se actualizan ahora en la representación, para fundirse ambos en un único acto religioso que ahora va a presentar mayores dosis de espectacularidad que la propia liturgia y las dichas procesiones originarias, así como un destacado poder de atracción y evocación.

Respecto a las representaciones creadas 'ex novo', las cuales significan un porcentaje cercano al veinticinco por ciento, decir que surgen en fechas tardías (fundamentalmente desde la década de 1990) ante el éxito y la repercusión alcanzados por aquellas otras «Pasiones vivientes» que habían comenzado a celebrarse veinte años atrás. En este sentido es conveniente anotar que la mayoría de todas ellas se celebran en viernes santo, predominantemente por la tarde, cuando han finalizado ya los oficios litúrgicos y es oportuno continuar llenando el tiempo desde el punto de vista del culto y la piedad. Son cerca de un cuarenta y cinco por ciento, frente a un treinta y tres que lo hacen en jueves santo, y el veintidós por ciento restante para las que emplean otros días, sobre todo el domingo de Ramos (por la tarde) o el sábado santo, e incluso fuera de la Semana Santa, el último viernes de cuaresma. Sobresaliendo, dentro de éste último porcentaje, una mayoría de ellas que corresponden al grupo de representaciones de más reciente aparición en el tiempo.

Organización y responsabilidad

En cuanto a la organización se ha podido constatar que en un veinticinco por ciento de los casos es una asociación cultural o entidad de carácter civil la encargada de promover la representación, así como de disponer todo lo concerniente para el desarrollo de la misma; es decir, el régimen legal del que se han valido los promotores de las distintas representaciones empleándolo como soporte organizativo para mejor gestionar su actividad y, sobre todo, la financiación económica. En un trece por ciento lo es la propia cofradía por lo que cabe suponer que anteriormente ésta se había ocupado de atender a los actos de culto externo, como la celebración del sermón, la procesión o el viacrucis.

Todo ello frente a un sesenta y dos por ciento donde no puede determinarse quién es el promotor o responsable activo de la organización, por lo que puede intuirse que lo sea el clero —es decir: la parroquia en términos de legalidad canónica—, los propios ayuntamientos o un grupo indeterminado de vecinos, a cuyo frente puede destacar una persona concreta con especial predicamento en la localidad, sea el párroco, el maestro, el alcalde, el director del grupo de teatro aficionado, el animador sociocultural o un jubilado (médico o funcionario) oriundo de la localidad pero que reside en la capital de la provincia o más lejos.

Este individuo —que, si no es la misma organización, la representa a efectos prácticos y dispone de legitimación social para hacerlo— funciona como una especie de factótum en lo tocante a la preparación, dirección y puesta en escena de la representación. Tratándose, en definitiva, de una suerte de coordinador de dramaturgia, escenografía, vestuario, maquillaje, luz, sonido, difusión y producción, así como interlocutor eficiente ante las instituciones y otros agentes a la hora de gestionar la obtención de recursos o la difusión exterior de la representación, la labor de márquetin o la propuesta de elección del pregonero del año en aquellas representaciones que cuentan la celebración del pregón anual. En definitiva, se trata de una persona en torno a la cual todo gravita en aquellas localidades donde no existen equipos humanos en los que haya podido delegar algunas de esas funciones; todo gravita sobre él, incluso a veces la responsabili-

con-la-bendición-de-los-ramos (consulta 30-01-2016).

26 http://www.diariodeavila.es/noticia/ZA7CA6FB6-021E-EC90-E617FF32CF66C605/20160324/pasion/cuenta/canta (consulta 28-03-2016) y http://www.tribunaavila.com/noticias/la-pasion-viviente-vuelve-al-atrio-de-san-vicente-este-jueves/1458735750 (consulta 28-03-2016)

27 Se registran en las siguientes poblaciones: Araúzo de la Miel, Covarrubias, Extramiana, Lerma, Molina de Ubierna y Villalbilla.

28 A la representación de Béjar se unen las de Candelario, Ciudad Rodrigo, La Alberca, Serradilla del Arrroyo y Villoruela.

29 Se registran en Alcoba de la Torre, Fuentelmonge, Langa de Duero, Molinos de Duero y Serón de Nágima. Por tanto, no se contabilizan las representaciones de Matamala de Almazán y Retortillo pues su desaparición ha tenido lugar dentro del ámbito cronológico que nos hemos fijado para el estudio de las «Pasiones vivientes» en Castilla y León.

30 Las representaciones registradas son las de Jiménez de Jamuz, Olleros de Sabero, Corullón y Villablino.

31 Segovia (barrio de San José Obrero), Torrecilla del Pinar, Valverde del Majano y Navafría.

32 Son las de Grijota, Guardo y Congosto de Valdavia.

33 Ávila, Burgohondo y El Barrraco, siendo la representación originaria de esta última localidad la que se en los últimos dos años se ha reeditado en la mencionada capital.

34 La provincia de Zamora: Coreses del Pan en las cercanías de la capital y Villaescusa en la comarca de La Guareña. No se han trabajado, evidentemente, las de Santa Eulalia de Tábara —de la que no poseemos información acerca de la continuidad de su celebración en los últimos años—, Riofrío de Aliste y Ayoó de Vidriales, de las cuales sabemos que tuvieron una corta prolongación en el tiempo.

35 En este caso nos resultó imposible localizar representaciones vivientes hasta después de la fecha de la lectura pública de esta ponencia. Tal es así que en los pasillos del Congreso se nos dirigió muy respetuosamente un congresista procedente de Alaejos (Valladolid) para comunicarnos, contra lo que habíamos expresado, la existencia de una representación viviente en la provincia, tratándose en concreto de la de Fresno el Viejo; por lo que entonces le expresamos nuestro sincero agradecimiento, comprometiéndonos a modificar el texto para la publicación de las actas, con la correspondiente aclaración del cuadro de implantación en nota a pie de página. No sabemos, por tanto, si rectificar es de sabios, pero en esta ocasión lo es de justicia, y para aclarar estas y otras cuestiones están los encuentros científicos. Además, como nunca aparece un fallo sin que lo haga el siguiente, a raíz de la mencionada revelación se nos agregó otra representación que habíamos obviado; tratándose en este caso de la localidad de Matapozuelos, situada al sur de la capital y no lejos de Medina del Campo.

dad en el control de los recursos materiales, como el equipamiento básico[36], vestuario, elementos decorativos, utilería de ambientación o herramientas.

Dimensión temporal

Por lo que se refiere a la dimensión temporal en relación con los espectadores, es decir, la duración de la acción, o, si se quiere, el consumo del tiempo total que abarca desarrollo y desenlace de las representaciones, hay que señalar que oscila entre los cuarenta y cinco minutos y las tres horas y media. Lógicamente, el tiempo empleado estará siempre en función tanto del tamaño de las poblaciones y del grado de implicación de sus habitantes, como del número de actores o del espacio escénico[37]. Observándose por un lado que las representaciones más cortas consumen alrededor de una hora en las localidades más pequeñas en cuanto a número de habitantes, y las más largas, por otro lado, tienen lugar, con cierta frecuencia, en localidades que más se aproximan al tamaño urbano[38].

Interesa, por otra parte, resaltar en cuanto al tiempo dramático su carácter de síntesis puesto que responde a un modelo de organización lineal en donde los hechos van sucediéndose mientras avanza la historia del drama, haciéndose comprensible toda la trama. Además, su concepto incluye un valor esencial por cuanto se trata del elemento específico y definidor de las representaciones en tanto los sucesos «representados» corresponden a los acontecimientos que configuran el relato de la Pasión de Jesucristo.

Actores

El número de actores —protagonistas, antagonistas, personajes secundarios y figurantes— es variable en función de la complejidad de la representación, así como de la duración de los diferentes cuadros escénicos y del tamaño de la población, aunque haya que sumar efectivos de otras localidades, incluso de fuera de la Comunidad. A diferencia de la Edad Media cuando solo los hombres podían intervenir como actores en los dramas sacros, en las representaciones actuales —de acuerdo con la lógica de los tiempos— intervienen hombres y mujeres, niños y adultos, de manera que no hay que hablar solo de actores, sino también de actrices.

En general se tiende a un número más o menos estable en cada representación, comprendiendo un mínimo de diez personas en puntos de la provincia de Soria y un máximo de cien en algún caso de la provincia de Burgos, a los que habría que añadir el personal de servicio auxiliar (escenarios, decoración, iluminación, sonido…) con lo que podría incluso igualarse o superar al número de los actores.

En la mayoría de los casos existe un amplio colectivo de voluntarios con presencia más o menos importante en todas las categorías enunciadas; sin embargo, cada vez existen más representaciones en las que se ha dado entrada a actores con alguna cualificación profesional, lo que contribuye a elevar la calidad dramática de las representaciones al menos en cuanto se refiere a los personajes principales; tampoco en mayor medida —todo sea dicho— de lo que lo hacen algunos voluntarios muy versados como protagonistas tras haber adquirido gran experiencia con el paso del tiempo al repetirse en los mismos papeles. Parece lógico que la sustitución de alguno de éstos se viva, en ocasiones, como un auténtico drama —dicho sea no en el sentido artístico del término— cuando la propia voluntad de ceder el testigo o bien el cansancio personal ha originado que se produzca alguna vacante dentro del colectivo actoral. Son relativamente significativos los casos donde los papeles se suceden de padres a hijos o donde una misma familia copa la interpretación de varios personajes.

En línea con lo que ya se ha apuntado, es preciso destacar que en algunos núcleos importantes se ha recurrido a grupos de teatro (semiprofesional o aficionado). Lo que en ningún caso desmerece la originalidad de las representaciones en tanto en cuanto su puesta en escena se saca adelante con notables esfuerzos por parte de la organización, sobre todo desde el punto de vista de la gestión económica y de la financiación. Si bien debe destacarse que la selección y preparación actoral suele ser una responsabilidad asumida por la propia organización, sea o no asociación, encargándose además de disponer todo lo necesario para los ensayos preparatorios que se llevan a efecto, dependiendo de cada caso concreto, bien en los meses anteriores a la representación o en las semanas previas a la misma.

Guión

En la mayoría de los casos la elaboración del guión de la representación o, cuando menos, su supervisión corre a cargo del clero local. Por tanto, el encargado de su confección —que cuenta de partida con historia, trama y argumento— debe proceder a levantar el arco narrativo sobre los distintos actos o pasos para desplegar a continuación los diferentes cuadros escénicos por los que fluye el discurso dramático, en un ejercicio de adaptación del contenido de los propios relatos de los evangelios canónicos. En términos comparativos, y entre todas las representaciones, puede decirse que la distribución de los actos suele ser más o menos desigual puesto que en cada una de ellas se busca habitualmente el equilibrio, teniendo en cuenta condicionantes como la dimensión temporal en toda su extensión o el número de personajes intervinientes en cada uno de los cuadros escénicos, entre otros aspectos que dan vida a la Pasión. Si la representación gira en torno al viacrucis, como suele suceder en la mayoría de los casos, solo es cuestión de acoplar diálogos a las escenas e integrar oraciones, cánticos y moniciones; o, si por el contrario, se basa obras del teatro popular castellano de la Edad Media o de la baja Edad Moderna, como sucede en un solo caso, las adaptaciones de los textos originales no requieren de grandes interpolaciones o matices, lo que tampoco disminuye el mérito del proyecto de dramaturgia con respecto a los restantes casos, en principio porque se trata de otra modalidad de representación y no puede abordarse en términos comparativos aunque el resultado del espectáculo sea igualmente apreciado por el público asistente.

Interpretación y lenguaje

Por lo que respecta a la interpretación es evidente que, para conseguir conectar con un público como el de nuestro tiempo en una representación de tales características —donde se escenifica la Palabra por excelencia para los cristianos— es obvio que los actores no pueden aparecer como lo hacían en la edad media al modo de meros oficiantes del drama litúrgico, sino que deben aspirar a conseguir la plena identificación con los personajes y de esto dependerá en buena medida el éxito de la representación. Para ello, además de saber aplicar en cada momento las técnicas propias del arte escénico, el lenguaje oral empleado deberá ser inteligible, esto es, el hablado por el pueblo del que forma parte el público asistente, ya sea en diálogos enunciados, recitados o cantados; lo que no excluye en algún caso el empleo de cultismos añadidos con cierto regusto historicista a modo imitativo de la antigua lengua litúrgica.

Además, la expresión oral tiene una función imprescindible en estas representaciones ya que sirve, en forma de acotación, para introducir en ellas oraciones, moniciones y reflexiones con el objeto de predisponer al público asistente, así como de provocar su reacción cuando llega a interiorizar el mensaje sacro del que la representación constituye un magnífico canal de transmisión.

De igual importancia se considera el silencio de los personajes, especialmente por lo que se refiere a la reacción del protagonista principal ante las situaciones que, en momentos de adversidad, le plantean los antagonistas, coros incluidos. Se trata de un silencio expresivo, sumamente elocuente para subrayar tanto la importancia de los acontecimientos que se descubren ante el público asistente, como la solemnidad y la energía necesaria para destacar la profundidad del mensaje sagrado que se transmite. Por lo que se refiere al silencio de restantes los personajes, éste trata por lo general de enfatizar el contraste con el ruido que le precede, ya sean gritos plañideros o tumultuarios, o bien sonidos de efectos especiales en los momentos de mayor carga e intensidad dramática (latigazos, golpes, estridencias, truenos..).

Del mismo modo, la mímica se convierte en un aspecto fundamental ya que constituye, junto a la expresión oral y el silencio, un mecanismo perfecto para asegurar la transmisión del mensaje dramático y facilitar su comprensión. Gestos y expresiones corporales, muecas, semblantes, rictus que forman parte del diálogo entre personajes, manifiestan una gran carga expresiva al revelar o describir actitudes de singular importancia para el desarrollo de los hechos; significativamente importante, y si se quiere trascendental, sin caer en los abusos que conducen a la sobreactuación, es la gestualidad en determinados cuadros donde se producen escenas de gran dramatismo con la finalidad de provocar la empatía del público asistente con los últimos momentos de la vida pública de Jesucristo; y sin duda,

36 Se incluyen bajo este concepto equipos de sonido y amplificadores, equipos de luz (focos, mesas de control, torres o estructuras de sujeción, mangas de conexión), entre otros útiles necesarios para la escenografía y la ambientación.

37 Asimismo, en algunos casos lo estará en función del alcance y las dimensiones del proyecto escénico que se pretenda y por lo tanto, de los recursos económicos de que se disponga para su financiación.

38 Aplicamos aquí este calificativo para referirnos a localidades cuyo censo de población supera actualmente los 15.000 habitantes.

sustancial, el estímulo visual para la concentración del público, que tiene sus apoyos en la expresión corporal, la prosémica, el movimiento o la marcha o el contacto visual de los personajes a través de la mirada, con los espectadores.

Espacio escénico

Por lo que se refiere a la configuración del espacio escénico hay que decir que éste es abierto, como sucedía con el teatro medieval. Abierto sí, pero lógicamente condicionado o delimitado desde el punto de vista físico. Con absoluta frecuencia mantiene la referencia constante a lugares y edificios sagrados (iglesias, capillas, ermitas, cementerios) cuyos interiores se utilizan al igual que los edificios de carácter civil (palacios, casas de ayuntamiento o infraestructuras comunitarias como puedan ser centros culturales, salones multiuso, polideportivos o frontones), además espacios abiertos de uso público como parques, eras, riberas, praderas, parajes más o menos pintorescos y que pertenecen al común de los habitantes.

En una gran mayoría de casos, los cuadros que componen las representaciones se suceden a lo largo del recorrido del viacrucis o de la antigua procesión de «La Carrera», que suele unir la iglesia parroquial con algún humilladero donde se localiza el cementerio o una ermita, reactualizándose de este modo un fenómeno conocido como «ritualización» del espacio escénico, consistente en el traslado mental a la «Jerusalén terrenal», escenario de los hechos ahora revividos. Lo que sucede casi siempre, pero sobre todo, cuando las representaciones se han creado sobre las bases que ya hemos enunciado y se hallan presentes en todo el tiempo los elementos físicos que así lo recuerdan (toponimia, calles, caminos, parajes, edificios, cruceros, hitos…). Por lo demás, apuntar que suele terminar la representación con una procesión que culmina en la iglesia parroquial con el rezo de una oración o con el cántico de la salve ante la imagen de la Virgen Dolorosa. Cumpliendo con lo acostumbrado en cuanto a piedad popular, nada más apropiado para concluir en la noche del viernes santo.

En otros casos, singularmente los referidos a poblaciones con cierta entidad urbana, bien puede afirmarse que la elección de espacios responde claramente tanto a necesidades de cabida de cara a la escenificación de los diferentes cuadros, como a la ubicación y disposición del público asistente que los contempla. Diremos que la organización ha de resolver esta cuestión atendiendo, además, a criterios de eficiencia para poder implementar recursos sonoros, visuales o de otro tipo, los cuales integran el aparato escénico.

Todo ello sin olvidarnos del interés de los organizadores por aprovechar esos espacios para la difusión exterior de la propia representación de cara a futuras ediciones. Con esta finalidad se contemplan las constantes referencias a monumentos arquitectónicos del paisaje urbano (fachadas de edificios nobles, casas señeras, castillos, murallas, arquitecturas populares), calles tortuosas, plazas recoletas o paisajes abiertos, en ocasiones con toda su crudeza. Estas referencias espaciales se prestan como fondo a numerosos encuadres llenos de pintoresquismo, calidad o seducción, pues, en definitiva, lo que se persigue es asociar la actividad dramática con la imagen turística de la población, improvisando una «Jerusalén terrenal» cercana a la que se puede viajar, incluso en el mismo día festivo y vacacional, para contemplar el drama escenificado de la Pasión del Redentor.

Por último, interesa, en este apartado, señalar un problema que se halla inseparablemente unido a las propias características del espacio abierto. Nos referimos concretamente a la estacionalidad en las fechas marcadas por el calendario cristiano para celebración de la Pasión, algo que en Castilla y León suele ser, en general, desfavorable para el transcurso de los actos en la calle, incluidos sermones y procesiones, entre otros ejercicios piadosos. Y es que el desarrollo a la intemperie de las representaciones de la Pasión viviente está sometido a los rigores de la climatología adversa; de ahí que eventuales incidencias meteorológicas puedan determinar su suspensión o bien, condicionarlas en su dimensión temporal, acortándolas —con el lógico deslucimiento por la pérdida del 'iter' en la sucesión de los distintos cuadros escénicos— o, en el mejor de los casos, alojándolas bien en los templos o en el interior de otros espacios cerrados, siempre con el problema generado por el consiguiente reajuste escénico de la dramatización al nuevo marco espacial y las lógicas dificultades para dar cabida al público asistente.

Acompañamiento musical

Por lo que respecta al acompañamiento musical, debe señalarse en primer lugar que se trata de un ingrediente esencial junto a la expresión oral, el silencio o la mímica, puesto que su intervención, en las distintas variantes, ya sea el canto religioso popular, la música coral o instrumental, cumple diversas funciones, desde acompañar un movimiento, indicar el estado anímico de los personajes hasta crear atmósferas particulares, contribuyendo a elevar la emoción del público asistente.

En cuanto se refiere a la música vocal, se recurre especialmente a elementos locales antes que a los foráneos[39]. Así, tenemos desde el minúsculo coro parroquial hasta los elementos más cualificados como corales polifónicas –que potencian al máximo la expresividad de la música sacra– o solistas con acreditada trayectoria y reconocimiento en el ámbito provincial, sin olvidarse de la aportación de aficionados con dotes musicales —cuyo ejemplo más destacado lo constituyen los cantores de saetas— cuando no se cuenta con el recurso a la edición de música enlatada para obras de temática quizá menos refinada y un tanto estridente de acuerdo con lo acostumbrado en estas tierras.

Asimismo, puede decirse otro tanto con respecto a la música instrumental, desde bandas o grandes agrupaciones orquestales hasta las bandas de cornetas y tambores —de clara inspiración militar— tan ligadas al contexto procesional de la Semana Santa urbana, pasando por los instrumentistas de la música tradicional popular ligados al entorno local.

Tratándose de la globalidad de las «Pasiones vivientes» y en cuanto a la elección del repertorio de los temas que se interpretan, diremos que éste se basa en la respuesta que debe darse a la medida de los tiempos y al equilibrio entre silencios y diálogos, procurando en todo momento buscar la calidad teológica, musical y pastoral. Y aunque no siempre es fácil acertar en estos objetivos, sobre todo en el caso de la música instrumental, menos compleja se mostrará dicha elección para el caso de la representación puramente teatral en la que el diálogo hablado y los efectos de ambientación tienen mayor protagonismo por lo que se refiere tanto al equilibrio del espectáculo como a su dimensión temporal.

Por último, parece conveniente apuntar que con su inclusión del género musical —al lado de los otros efectos sonoros y de ambientación— se consigue intensificar la calidad de la atmósfera en la que se desenvuelve la acción dramática bajo una perfecta sincronización de partituras de tipo sonoro, lumínico o interpretativo, particularmente en los momentos más señalados en cada representación.

Ambientación y escenografía

Como se ha dicho, es bien es cierto que en muchos casos el valor escenográfico del espacio físico contribuye en gran medida al éxito global de la representación dada su capacidad para crear el mundo dramático específico de la Pasión de Jesucristo. Sin embargo, no se puede soslayar la misión de los fenómenos de ambientación, aunque éstos pueden ser más o menos efectistas en función del presupuesto económico del que se disponga, así como del ingenio del director de escena para planificar su encaje. A este respecto la luminotecnia —que asimismo forma parte del lenguaje escenográfico— se activa en función de la sucesión de los diferentes cuadros escénicos y de los momentos de clímax. Obviamente se puede realizar partiendo de muy diversos recursos, desde hogueras, velas y antorchas, que en ciertas poblaciones rurales convierten a la escenografía en un poderoso atractivo, hasta los más sofisticados equipamientos de iluminación cuya adopción exige el alquiler de equipos móviles y estructuras de sujeción (torres), lo que implica la colaboración, en algunos casos, de las administraciones públicas. Igualmente, por lo que se respecta a la sonorización, ésta acepta la introducción de la música grabada hasta la música en directo, incluyendo otros muchos sonidos que deben entrar correctamente para reforzar un determinado momento de la representación, especialmente cuando se produce el clímax entre el público asistente.

En lo que se refiere a fenómenos de ambientación un aspecto sumamente importante lo constituye la indumentaria de actores y actrices. Puede por tanto afirmarse que el diseño y la confección del vestuario son cuestiones fundamentales en todo proyecto escenográfico; tan es así que en algunas poblaciones la contribución de la indumentaria actoral supone un plus de cara al éxito de la representación tanto por su acertado diseño —inspirado en no pocas ocasiones en el llamado 'cine de péplum'[40]— como por su esmerada hechura. El mérito será mayor si se añaden ropajes de

39 Lo que en la práctica muchas veces quiere decir: en función de la capacidad económica de cada población para afrontar el coste económico de la representación.

40 Por poner un solo ejemplo, en Villalbilla de Burgos decidieron tomar directamente modelos del vestuario correspondiente a una película de este género rodada en la cercana localidad de Sasamón a principios de la década de 1990. Vid. CASTRILLO MARDONES, «Pasión viviente…», p.4.

especial vistosidad y cuidada hechura, máxime si ésta ha corrido a cargo de los habitantes de la localidad. No obstante, el vestuario se trata de uno de los mayores problemas que amenazan a las representaciones, debido no solo a los costes económico de la confección[41] y de los materiales que la complementan, sino a la doble necesidad de adaptarlo o renovarlo en función de la movilidad de actores y actrices, y las nuevas incorporaciones que se pueden producir año tras año. Lo que en algunos casos supone que varias personas (sastres y modistas) sean las encargadas de preocuparse durante todo el año de atender al reciclado, reparación y acopio de prendas con el objeto de mantenerlas disponibles y acrecentar la gama sus tallas, tratando de economizar, en la medida de lo posible, este gasto ineludible e indispensable.

No menos importantes como complementos del vestuario parecen tanto el atrezo y utilería de protagonistas, antagonistas y personajes secundarios como la caracterización de todos estos. Asimismo, la labor de los maquilladores se revela en muchos casos auténticamente primorosa, señaladamente en las representaciones más antiguas de las pequeñas poblaciones, con lo que sin duda aquélla se convierte en más meritoria.

Representaciones por provincias

Burgos

Agrupando los casos por provincias, tenemos en primer lugar que en la de Burgos han pervivido, con mucho, los elementos de la llamada «segunda teatralidad»[42] insertos en los cultos de jueves y viernes santo. No obstante, por lo que hace al tema de nuestro interés, es evidente que desde la temprana época posconciliar (comienzos de la década de 1970) todas las representaciones vivientes han florecido a iniciativa y bajo el cuidado pastoral del clero, si bien, han sido las «peñas» o asociaciones de cada localidad las entidades encargadas de tomar las riendas y asumir la responsabilidad de situarse en niveles organizativos y atender al fomento y a la difusión de este fenómeno.

En este sentido, las asociaciones creadas 'ad hoc' recaudan fondos entre sus socios, organizan cuestaciones externas y canalizan toda aportación económica que pueda proceder de los sectores público y privado, para la gestión directa de su único interés, esto es, lograr una digna representación y alcanzar las mayores cotas de espectadores y seguimiento. Tratan cada año de atraer financiación -en forma de subvención directa o bien en forma de ayuda o colaboración- procedente de instituciones, empresas y particulares, así como de fidelizar estas aportaciones asegurándose el flujo de cara a las siguientes ediciones de la representación. En lo que tiene que ver con el gasto o la inversión de los recursos obtenidos, las asociaciones se ocupan de adquirir o, en su caso alquilar, todo lo necesario para la ejecución, incluidos constituyentes escénicos, aparato, vestuario, atrezo. Por otra parte también les compete la formación actoral así como su gestión. En definitiva, se puede concluir en este aspecto afirmando que las asociaciones lo capitalizan todo en la provincia de Burgos.

Por lo que se refiere a las manifestaciones —que han tenido como referencia de partida tanto los cultos litúrgicos como los ejercicios piadosos celebrados en la tarde de viernes santo, es decir, sermones, procesiones, viacrucis— destacan los llamados «cuadros vivientes» –o mudos– que jalonan los recorridos encabezados por las comitivas de ejecutantes, ya sean protagonistas, personajes secundarios o figurantes. Destaca el caso de Covarrubias donde la procesión del Santo Entierro recorre a lo largo de una hora más de once cuadros vivientes dispuestos en diferentes lugares emblemáticos de la villa. Aquí es de destacar tanto el diseño de dichos cuadros –que cuenta con asesoramiento para su fiel adaptación a la liturgia, la piedad popular y la estética– así como el esfuerzo de los ejecutantes para mantenerse inmóviles por el tiempo de duración de cada una de las estaciones, unos quince minutos. Pertinentemente, junto a dichos cuadros —también llamados «puestos» o «estaciones»— se elevan oraciones y se proclaman las lecturas de los textos sagrados, lo que, evidentemente, desde el punto de vista de la dramaturgia funciona a modo de acotación. Las estaciones son las siguientes: *Última Cena*, *Oración en el huerto*, *beso de Judas*, *Pilatos lavándose las manos*, *Jesús con la cruz a cuestas*, *Primera caída con la cruz*, *Encuentro con su Madre*, *La Verónica enjuga el rostro de Jesús*, *Tercera caída con la cruz*, *Simón de Cirene le ayuda a llevar la cruz*, *Crucifixión entre dos ladrones*, *Descendimiento de la cruz*. El clímax más emotivo se produce en el momento de la crucifixión, escenificada en el campo, entre dos brazos de agua del río Arlanza y con encendidas hogueras de fuego junto a los crucificados; por su parte el clímax más conmovedor o compasivo se produce en el momento del descendimiento de la cruz, que tiene lugar en el interior de la iglesia colegiata, donde la Madre espera de rodillas el cuerpo yerto del Redentor. «Termina la representación con el saludo a la Madre en la noche de viernes santo con el canto de la Salve popular, encendiéndose todas las luces del templo como preanuncio de la inmediata Resurrección del crucificado»[43].

Por lo que se refiere a la materia musical en cuanto a la generalidad de las representaciones, cabe apuntar que, junto a las lecturas de moniciones y oraciones —así como los momentos de silencio invitatorio para la reflexión de los asistentes— las obras que se interpretan cumplen su papel de manera alternativa, destacándose introitos y colofones bien sea a cargo de coros o de bandas instrumentales de viento y percusión.

En algunas representaciones como Villalbilla y La Molina de Ubierna, ambas distinguidas por la Junta de Castilla y León con la declaración de interés turístico regional, alcanza un valor especial la indumentaria de los personajes habida cuenta de la fidelidad al diseño aunque en ocasiones haya tenido que ser costeado, cuando no confeccionado, por sus propios portadores en la representación. Igualmente sucede por lo que respecta a algunos atrezos[44].

En una gran mayoría de casos, el público asistente se encarga de publicar, boca a boca, el extraordinario valor de los espacios escénicos habida cuenta del interés histórico de los conjuntos monumentales y el paisajístico de los entornos naturales; lo que, unido a determinadas acciones, con efectos especiales de fondo, en la atmósfera nocturna en la que se suelen desenvolverse la mayoría de las representaciones, tiende a elevar la tensión dramática en los momentos culminantes. A este respecto responde de manera muy significativa el caso de la villa ducal de Lerma, donde el gran espectáculo que ofrece su magna representación en la tarde-noche del jueves santo destaca por el elevado realismo y la plasticidad con que se desarrollan sus doce escenas consiguiendo una calidad difícilmente superable por otras poblaciones en cuanto a verosimilitud y excelencia en la combinación de escenografía y efectismo con participación actoral y apoyo del personal auxiliar[45].

Salamanca

Esta provincia conserva algunas celebraciones paralitúrgicas eminentemente notorias. Entre ellas destaca el acto del descendimiento en su capital, un desenclavo cuyo desarrollo se lleva a efecto durante la tarde de viernes santo, tratándose de la misma ceremonia que se realizó por vez primera en 1615, estando organizado a cargo de la señera cofradía de la Vera Cruz[46]. En cuanto a las representaciones objeto de nuestro interés, bien puede decirse de la provincia de Salamanca que tanto las obligadas referencias a templos y lugares sagrados en general, como el tránsito por calles, plazas, insospechados rincones y extrarradios urbanos configuran apropiados escenarios para la contemplación de las escenas a través de las que discurre de manera originalísima y acertada la acción dramática del relato de la Pasión, especialmente en poblaciones

41 En el ejemplo de la localidad burgalesa de Villalbilla, sacaron patrones para la indumentaria de soldados y plebe, compraron telas, medias, sandalias y correajes y a pesar de ahorrarse costes de confección, puesto que los trajes hicieron en la propia localidad, el gasto fue considerable; por lo que, después de allegar dinero mediante cuotas y colectas especiales, tuvieron que recurrir a la ayuda municipal para sufragar este y otros gastos. Vid. CASTRILLO MARDONES, «Pasión viviente…», p.4.

42 Así, por lo que se refiere a la integración de figurantes en las procesiones de Semana Santa existen testimonios cercanos en el tiempo que hablan de soldados romanos y «verónicas» en Villahizán, de «judíos» en Ahedo de Butrón o de «cirineos» en Mecerreyes. Vid. http://www.abc.es/informacion/semanasanta2007/index/burgos.asp (consulta 09-01-2016).

43 ALI GABER. *La pasión*…, pp. 169-170.

44 En el caso de algunas representaciones que se sitúan al norte de la provincia, como La Molina de Ubierna o Extramiana, se ha querido ver la influencia, tanto en la propia existencia de las mismas como en atrezos y vestuario, de las «Pasiones vivientes» vizcaínas de Durango y Balmaseda, donde existe alto índice de emigración asentada procedente de aquellas poblaciones.

45 Cf. http://www.lavanguardia.com/20150402/54429396125/unos-350-vecinos-representan-la-29-pasion-viviente-en-lerma-burgos.html (consulta 09-01-2016); http://www.elcorreodeburgos.com/noticias/provincia/pasion-viviente-lerma-estrena-escena-jesuscristo_66482.html (consulta 09-01-2016) y http://destinocastillayleon.es/index/curiosidades-de-la-semana-santa-en-castilla-y-leon/ (consulta 09-01-2016).

46 Cf. BLÁZQUEZ VICENTE, *Semana Santa*…, p. 81; LORENZO PINAR, *Fiesta religiosa*…, pp. 60-61; http://salamancartvaldia.es/not/42612/la-tarde-soleada-del-viernes-santo-recupera-el-descendimiento (consulta 28-01-2016).

Lerma (Burgos), *El juicio de Cristo*: la fachada del palacio ducal sirve de fondo pétreo a escenas con gran carga dramática, como *La flagelación, Las negaciones de Pedro* o *El juicio de Cristo*, antes de iniciarse el recorrido hasta el Calvario. Fotografía: Carlos González Ximénez

como Ciudad Rodrigo, La Alberca[47], Candelario[48], Villoruela[49] o Serradilla del Arroyo[50]. En estas dos últimas localidades se recrean escenas de gran realismo, a veces exacerbado, merced a las características físicas del entorno por el que transcurre la acción, especialmente la orografía de los espacios elegidos para plasmar el desarrollo escénico del relato de la Pasión en sus últimas fases; lo que, unido a los efectos especiales, contribuye, en no pocas ocasiones, a elevar la tensión dramática y la carga emocional entre quienes contemplan las respectivas «Pasiones en medio de una atmósfera impregnada de devoción e imponente respeto.

Por lo que respecta a actores y actrices, es de hacer notar la integración generacional que se observa en algunas poblaciones, particularmente en Serradilla del Arroyo donde niños, jóvenes y mayores conforman un grupo actoral de unas cien personas que el día de viernes santo recrean la Pasión con elevado verismo y extraordinario acierto.

Por lo demás, interesa resaltar el enorme afán de perfeccionamiento que se ha manifestado en todas las representaciones desde su eclosión hasta las últimas ediciones en lo que se refiere a cuestiones de ambientación, vestimentas, atrezo, recursos visuales, efectos sonoros. En este sentido, es patente que los esfuerzos invertidos han conducido al éxito absoluto en el caso de Ciudad Rodrigo medido en términos de afluencia de espectadores (en ocasiones se han estimado los treinta mil). Aquí la representación del drama del Gólgota —que protagoniza un grupo de teatro con amplia trayectoria— conjuga una estupenda dramatización y unos estremecedores diálogos con la intervención de solistas y grupos corales a la que se añade algún conjunto instrumental de música ligera, los cuales se encargan de poner el eco sonoro a las distintas secuencias en las más de veinte escenas que transcurren entre la céntrica plaza de Herrasti y la puerta del Perdón. Perfecta sincronización de partituras en una interesante propuesta escenográfica que nació con aspiración de convertirse en una gran catequesis popular como prólogo a las celebraciones del triduo pascual; lo que se ha conseguido con creces.

Del éxito de esta representación habla una realidad como es su propia trascendencia a la ciudad para la que fue concebida; tanto es así, que se ha reproducido en otros lugares. En este sentido, hay que señalar que desde muy pronto varios fueron los lugares que se interesaron por acogerla durante la Semana Santa, o en sus vísperas, por lo que comenzó exhibiéndose en poblaciones del Campo de Yeltes y Los Agadones[51], llevándose actualmente a escena, todos los años, en un par de localidades de la diócesis mirobrigense. Fuera de la provincia ha sido llevada a escena de manera esporádica en la ciudad de León[52].

Por último, es preciso apuntar que desde hace un par de décadas un colectivo de actores representa dentro de una iglesia de Béjar autos de la Pasión durante la noche del domingo de Ramos. Lo que se trata del único caso conocido en Castilla y León en el que la representación queda íntegramente constreñida, en su distribución espacial, a un habitáculo cerrado, y en el que, además, el guion difiere de lo habitual pues se trata de la interpretación de la Pasión en su versión puramente teatral. De tal suerte que se interpretan autos de Gómez Manrique y Lucas Fernández, ambos dramaturgos de los siglos XV y XVI, respectivamente, reproduciendo, con mayor o menor fidelidad a los originales, piezas escritas para ser representadas sobre tablas[53]. No obstante su inclusión junto a los actos religiosos, su celebración en el interior de un templo consagrado para el culto y su temática de inspiración totalmente religiosa; a la vista del contexto en el que surge, podemos afirmar se trata de un espectáculo concebido con una clara finalidad cultural y de atracción turística, de tal suerte que su financiación corre a cargo del consistorio, que lo patrocina dentro de una línea de actuación política que persigue obtener de la Administración autonómica la declaración de interés turístico regional para la Semana Santa de la villa ducal[54].

Soria

El caso de esta provincia es algo similar al de Burgos en cuanto a orígenes y evolución, si bien constituye, más que en cualquier otra, el paradigma de las «Pasiones vivientes» introducidas y encumbradas sobre la base de las antiguas representaciones devotas (viacrucis, desenclavos y procesiones que seguían a la predicación de los sermones) o paraliturgia en torno a la cual concurren, lógicamente, elementos de la llamada «segunda teatralidad». Así se explica la idiosincrasia propia de las representaciones sorianas, su poder de convocatoria y el nivel de espectacularidad que han alcanzado en la actualidad. Desaparecidas las de Maján, Matamala de Almazán y Retortillo, los ejemplos más nítidos de lo anteriormente afirmado se han recogido en varias poblaciones por lo que respecta a los tiempos actuales. Como Alcoba de la Torre[55], donde actualmente continúan desfilando cofrades ataviados al modo penitencial -es decir, cubiertos-, a la vez que intervienen decenas de actores[56] que escenifican dra-

47 http://www.i-bejar.com/noticia/localidad-alberca-vive-pasion-3356.asp (consulta 28-01-2016).

48 http://villadecandelario.com/blog/el-viernes-santo-18-de-abril-a-las-2300-h-tendra-lugar-en-candelario-la-representacion-viviente-de-la-pasion-de-cristo-como-actividad-incluida-dentro-de-los-actos-de-la-semana-santa-en-candelario/ (consulta 28-01-2016); http://candelariopina.blogia.com/2010/040202-mas-de-1000-espectadores-en-el-via-crucis-viviente-de-candelario.php (consulta 28-01-2016); http://www.i-bejar.com/candelario/viacrucis.asp (consulta 28-01-2016).

49 http://www.salamanca24horas.com/provincia/108950-serradilla-candelario-villoruela-y-la-alberca-perpetuan-las-representaciones-vivientes-de-la-pasion (consulta 28-01-2016); http://salamancartvaldia.es/not/42606/representacion-de-la-pasion-y-muerte-de-cristo (consulta 28-01-2016).

50 http://noticias.lainformacion.com/religion-y-credos/semana-santa/la-pasion-de-serradilla-el-via-crucis-viviente-que-escenifica-todo-un-pueblo_qFPpVesDVcVP6AEYXVk0f/ (consulta 28-01-2016).

51 Ibídem (consulta 28-01-2016).

52 La ciudad de León tuvo el honor de acogerla merced a la gestión de su obispo, que anteriormente lo había sido de Ciudad Rodrigo. Lamentablemente, no pudo llevarse a efecto en la vía pública (se había habilitado como escenario la céntrica Plaza de San Marcelo) debido a las incidencias meteorológicas, por lo que hubo de alojarse en un templo para efectuar su puesta en escena. Cf. http://www.diariodeleon.es/noticias/semanasanta/humanizacion-arte-sacro_76922.html (consulta 28-01-2016).

53 http://www.lagacetadesalamanca.es/provincia/2012/03/24/semana-santa-bejar-completa-oferta-religiosa-agenda-cultural-gratuita/57133.htm (consulta 28-01-2016); http://bejar.biz/balance-una-gran-semana-santa (consulta 28-01-2016).

54 Cf. http://bejar.es/tradiciones/fiestas/semana-santa/ (consulta 28-01-2016)

55 Vid. http://www.alcobadelatorre.es/la-carrera/ (consulta 12-01-2016).

56 Aparecen, asimismo, protagonistas secundarios,

máticamente, durante más de una hora, «La Carrera» o Pasión de Cristo desde la *Oración en el huerto* hasta el *Descendimiento de la cruz*, recorriendo calles y entornos de la población y su castillo. En Serón de Nágima se incorporan de igual modo los llamados «pasos vivientes», es decir, escenas de la Pasión protagonizadas por los vecinos de la localidad en la procesión del Santo Entierro a la que acompañan los cofrades vestidos con hábito penitencial; estas escenas van precedidas por personajes como Abraham, Isaac y el ángel con el cordero, representando el episodio veterotestamentario del *Sacrificio de Isaac* [57], y seguidas por personajes simbólicos de la liturgia o la practica devocional del viernes santo como los Arcos[58] , los Angelitos[59], las Siete Palabras pronunciadas por Cristo en la cruz, o las virtudes teologales[60] (Fe, Esperanza y Caridad), así como la imagen sagrada de Cristo en el sepulcro, la de la Virgen de la Soledad, y tras ella, las «niñas de la soledad» o «Soledades» y cerrando el cortejo las Tres Marías. Por otro lado en Fuentelmonge, con quince pasos vivientes, penitentes descalzos y escoltas de soldados romanos a caballo o «coraceros», un desenclavo con un Cristo articulado en su iglesia parroquial constituye el acto en el que da comienzo la representación con la irrupción de los dichos «coraceros». En resumen, toda una combinación de cuadros escénicos que se han integrado en un único acto –la procesión- con personajes simbólicos y, sobre todo, imágenes sagradas, como elementos destacados de lo que se conoce como «segunda teatralidad».

No obstante lo anterior, hay que decir que desde un principio, en esta provincia las representaciones vivientes de la Pasión se conciben generalmente de forma sencilla, si bien, más tarde, se irán ampliando tanto en contenido como en su presentación y puesta en escena.

Consolidadas durante la década de 1990, entre las representaciones sorianas merece llamar especialmente la atención sobre dos aspectos como características adicionales que las distinguen de otras provincias. Por un lado se hace patente tanto la inclusión de sitios o parajes pintorescos en el espacio escénico, como la cuidada y exquisita disposición de los fenómenos de ambientación; y por otro lado, particularmente en lo que hace referencia a la caracterización de los personajes, el grado de excelencia alcanzado por algunos equipos de maquillaje y vestuario, lo que los convierte en especialmente meritorios, tratándose de poblaciones eminentemente rurales.

León

Las representaciones leonesas utilizan como escenarios calles, plazas o rincones por donde transitan los actores hasta llegar a parajes situados en los alrededores de las poblaciones. Sin duda alguna la plasmación más realista del espacio escénico tiene lugar en la localidad bañezana de Jiménez de Jamuz, donde aprovechan la entrada de una bodega —tomada a modo de sepulcro excavado en la roca— para efectuar la deposición del cuerpo de Cristo o *El entierro de Cristo*, después de haberse desarrollado muy cerca de allí (en un Gólgota situado en medio de un paraje rodeado de bodegas) las escenas de *La Crucifixión* y *La Muerte*[61].

En algún caso resulta esencial el papel tanto de antagonistas (Caifás, Anás, Poncio Pilatos o Barrabás) como de personajes secundarios, al determinar espacios escénicos donde transcurre la acción toda vez que cada uno se ubica físicamente en puntos concretos de la población, provocando la movilidad del público que no quiera perderse al completo el desarrollo de la representación, como sucede en Corullón[62], muy a propósito conocida en la provincia de León como la «Jerusalén berciana».

En dicha localidad tanto la escenografía como los efectos especiales constituyen aspectos fundamentales para el éxito de la representación[63], singularmente en lo que se refiere a la última de sus escenas que así ha sido descrita desde un medio de comunicación: «con un Cristo solo cubierto por un pañuelo blanco y corona de espinas sobre una cruz de tres metros de altura que es elevada por los soldados romanos sobre un muro que tiene otros cuatro metros. Todo está a oscuras excepto la luz dirigida hacia la figura de Jesús en la cruz —custodiado por los otros dos ladrones crucificados— y cuya sombra se proyecta sobre el pórtico de la [iglesia] de San Miguel»[64]. Contribuyendo a crear un clímax emocional difícilmente superable para el público que contempla la escena.

En otras representaciones de la provincia es importante la presencia de grupos de hombres y mujeres que actúan a modo de coro escénico impregnando, desde el punto de vista emocional, los momentos que merecen ser destacados por su especial trascendencia como misterios constituyentes del credo católico. Estos grupos ponen voz bien al pueblo judío, a las mujeres con las que dialoga Jesús o a los soldados romanos que lo conducen al patíbulo de la cruz o se mofan de él ya crucificado.

Por otra parte destaca en general la referencia a la música instrumental con la participación de bandas y agrupaciones orquestales -propias y foráneas- en algunas poblaciones, como Olleros de Sabero[65] o Villablino[66].

Finalmente, más allá de evaluar los resultados desde el punto de vista dramático o escénico en las representaciones de la Pasión en la provincia de León, desde nuestra óptica diremos que el aspecto más logrado se refiere precisamente a lo que no se ve, es decir, a la infraestructura o, mejor dicho, la organización, y en particular, a gestión de los aspectos económicos como el coste y la financiación en su globalidad. En este sentido, es oportuno valorar la dedicación de sus promotores que año a año logran mantener en mayor o menor cuantía la aportación económica de las instituciones, ya sean públicas (Diputación Provincial, ayuntamientos, mancomunidades, institutos de estudios locales) o privadas (fundaciones, bancos y cajas de ahorro, asociaciones), lo que ha contribuido decisivamente a la transformación de estas representaciones en verdadero reclamo cultural y producto de consumo turístico[67]. Aunque no es menos cierto que la inyección económica no lo es todo ya que sin el interés de las propias poblaciones, así como la aportación desinteresada de la gente, pero sobre todo, el esfuerzo y el tesón de los elementos más activos dentro de ellas, las representaciones vivientes no habrían alcanzado siquiera esta corta permanencia en el tiempo ni el gran predicamento del que gozan en la actualidad.

representando a Caín, Abel y Abraham.

57 Algo que no se manifiesta desconocido o inusitado en la zona ya que el punto de partida en la desaparecida de Matamala de Almazán lo constituía un desenclavo al que se unieron argumentos narrativos del Antiguo Testamento, como el episodio del «Sacrificio de Isaac», a modo de recurso en paralelo explicativo del misterio de la Redención del género humano en concomitancia con la Pasión y muerte de Cristo, aunque sin duda parece un drama sacro incorporado.

58 Son tres mujeres vestidas con velo, saya y camisa blancos que portan elevado sobre sus cabezas el «Arco», elemento en forma de medio círculo ornamentado con ramas y flores naturales, que simboliza practicas devocionales como el rezo de «Las Cinco Llagas» o «Los Siete Dolores de María».

59 Son doce niños que representan a los apóstoles, va ataviados con túnicas moradas y esclavina verde, salvo la de Judas, que es rosa. Cantan a coro el 'Graecum' o trisagio de la liturgia del día.

60 Se trata de tres mujeres vestidas con albas de diferentes colores que portan elemento material alusivo a cada una de ellas: la cruz, el ancla y un corazón ardiente.

61 http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=6&sqi=2&ved=0ahUKEwiy0pSGh9zMAhXCuhoKHRYyBKsQFgg_MAU&url=http%3A%2F%2Fwww.aytosantaelenadejamuz.es%2Fexport%2Fsites%2Faytosantaelenadejamuz%2Fgalerias%2Fdescargas%2Fturismo%2FViacrucis.pdf&usg=AFQjCNGVo3quxScTZYe9yHBkwu5rDq1qJA&sig2=DNrxSP17l18laBwzQKuggA (consulta 12-01-2016).

62 http://www.infobierzo.com/corullon-revive-la-pasion-viviente-de-la-muerte-de-jesus-en-una-representacion-que-celebra-su-25-aniversario/167179/ (consulta 12-01-2016); http://www.corullon.ccbierzo.net/portalBierzo/p_20_contenedor1.jsp?seccion=s_fdes_d4_v2.jsp&contenido=4299&tipo=6&nivel=1400&layout=p_20_contenedor1.jsp&codResi=11&language=es&codMenu=1319&codMenuPN=1394&codMenuSN=1370 (consulta 12-01-2016).

63 El éxito ha sido de tal magnitud en la comarca, que la obra ha sido llevada a escena en otras localidades bercianas como Carracedelo o Torre del Bierzo.

64 http://www.rtvcyl.es/Noticia/7CD5A61-BDC5-8115-358990B6A19C586/pasion/viviente/berciana/jerusalen (consulta 12-01-2016).

65 http://valledesabero.webhispana.net/noticia2277.htm (consulta 12-01-2016) http://www.cultura.jcyl.es/web/jcyl/Cultura/es/Plantilla100Detalle/1284282053297/_/1427142878836/Comunicacion (consulta 12-01-2016)

66 http://www.20minutos.es/noticia/361675/0/cuadros/vivientes/pasion/ (consulta 12-01-2016); http://www.leonoticias.com/frontend/leonoticias/Villablino-Escenifica-Sus-Cuadros-Vivientes-De-La-Pasion-vn9927-vst309 (consulta 12-01-2016).

67 Puede considerarse otra forma de aportación la eficiente y puntual labor divulgativa de los medios de comunicación de la provincia con la que se dan a conocer las celebraciones llegando a un volumen de público muy superior al que lo harían si cada localidad tuviera que hacerlo con recursos propios.

Segovia

Se trata de una provincia donde también existen elementos de la llamada «segunda teatralidad», especialmente algunos desenclavos[68]. En la propia capital goza de especial devoción la imagen del Cristo de los Gascones, una talla de antigua factura que se articuló para ser introducida como yacente en una urna para su exhibición procesional. En torno al desenclavo y la leyenda popular que explica el origen de dicha imagen existe un proyecto de dramaturgia que, durante la cuaresma, se ha llevado a escena en varias ocasiones, tanto en la provincia de Segovia como fuera de ella, con gran éxito popular[69]; lo que, más allá de hablar de la calidad de dicho proyecto la profesionalidad de sus intérpretes, manifiesta el extraordinario aprecio de la población por el espectáculo dramático en torno a los temas con cierta prosapia identitaria.

A las concurridas representaciones que tienen lugar los núcleos rurales de la provincia y que atraen cada año a más visitantes dada la cercanía de Madrid, se ha unido la capital, o mejor dicho, tres de sus barrios, erigiéndose en caso aparte. En este sentido, y con relación al calendario litúrgico, se advierte que dicha representación se celebra de forma anticipada el viernes de Dolores —es decir, en los prolegómenos de la Semana de Pasión— y se superpone al ejercicio del último viacrucis cuaresmal. Organizada por la Parroquia de San José Obrero, auxiliada por una cofradía de la que partió la idea, y contando con el apoyo y la concurrencia de una multitudinaria y comprometida feligresía, pone solemnemente en escena el relato de la Pasión —tomando nueve estaciones del viacrucis— al que sigue la Resurrección. La principal de las singularidades consiste en la fuerte vinculación de los habitantes de los barrios de San José, Comunidad y Tierra y el Palo Mirasierra (zonas en las que se desarrolla junto al templo parroquial en el que comienza y concluye) habida cuenta del interés que año a año se toman para llevar a cabo su preparación, y los esfuerzos realizados para logar una dignísima y más que esmerada ejecución y puesta en escena que también es seguida y contemplada por la gran masa de gente venida de otras partes de la ciudad[70]. Por otro lado el acompañamiento musical constituye otra particularidad de esta representación en tanto que ha llegado a introducir la música instrumental popular, en este caso una dulzaina, junto a los acordes de una trompeta y la presencia de bandas de cornetas y tambores[71].

Con una preparación menos intensa, pero no por ello menos eficaz, la localidad de Valverde del Majano, cercana a la capital, llena cada año la noche del jueves santo con la Pasión escenificada en medio de la iluminación del fuego real, conseguida con velas y antorchas que portan los cientos de sus vecinos[72], logrando un cuadro plástico que se haría difícilmente imaginable sin haberlo contemplado 'in situ'. No menos preparada en su puesta en escena y ejecución es la representación de Navafría cuya singularidad consiste en su acomodación a la cronología del ciclo de Pasión, comenzando en domingo de Ramos con *La entrada en Jerusalén*, para continuar el jueves santo con los misterios propios de ese día, y culminar el viernes santo con un viacrucis extraordinario en el que se destacan las cruces que marcan la escenificación de las distintas estaciones[73].

Por último, en Torrecilla del Pinar, además de hacerse notar la sensación de verosimilitud y la calidad conseguida -desde el punto de vista de la ambientación- por los efectos plásticos y estéticos, cabe resaltar como uno de los principales valores que la sostienen la plena integración generacional en tanto en el grupo actoral como en los equipos que se encargan de preparar y ejecutar todo lo concerniente al desarrollo y puesta en escena, mereciendo el reconocimiento del que justamente goza a nivel popular[74]. Una vez más se comprueba cómo en algunos casos el origen de la grandeza y el predicamento de estas representaciones se debe a la cohesión interna y al buen funcionamiento de los colectivos humanos que las sustentan.

Torrecilla del Pinar (Segovia), Viacrucis viviente: después de ser condenado a muerte, Jesús con la cruz a cuestas inicia el recorrido en el que se producen escenas como las tres caídas, El encuentro con su madre, la intervención de Simón de Cirene, El encuentro con la Verónica, o El consuelo a las santas mujeres, antes de su llegada al Calvario para ser ajusticiado entre dos malhechores. Fotografía: Carlos González Ximénez

Palencia

Relativamente recientes en el orden de aparición con respecto a la cronología de otras provincias, las representaciones vivientes en la provincia de Palencia datan de la década de 1990. Aunque aquí se han documentado desde antiguo sermones y ceremonias del desenclavo, y algunas de ellas han sido recreadas en los últimos años[75], es notorio que la celebración de las representaciones vivientes en los días santos se superpone al ejercicio del viacrucis, de cuya ritualidad han sido imbuidas hasta adoptar su propio recorrido físico —en ocasiones balizado por distintos hitos en forma de cruz— como reflejo del eje simbólico devocional que determina el discurso de la acción dramática de las últimas horas de la vida pública de Jesucristo.

En tales representaciones, el peso histórico de la mencionada práctica devocional ha determinado en gran medida que acción dramática y discurso aparezcan ligadas al mismo recorrido físico que en la memoria de los lugareños recuerda —durante todo el año— la vía dolorosa de la ciudad de Jerusalén. Como en otros lugares de Castilla y León, se produce de manera elocuente un nuevo registro de esa «ritualización» del espacio escénico en la representación que se lleva a cabo en Congosto de Valdavia[76] .

Por lo demás, bien puede afirmarse que las «Pasiones vivientes» palentinas presentan escasas notas diferenciadoras con respecto a las demás provincias de Castilla y León. No obstante, cabe si acaso destacar en primer término la importancia que adquiere el espacio escénico en los momentos culminantes de la

68 Casos de Riaza y El Espinar.

69 Vid. http://www.naodamores.com/marcos/Dosier%20Cristo/dosier%20cristo%20presentacion.html (consulta 08-01-2016).

70 RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Ángel. «Bodas…», p. 5.

71 Vid. http://www.elnortedecastilla.es/segovia/201503/27/interpretes-pasion-20150327230157.html (consulta 08-01-2016).

72 Cf. http://www.elnortedecastilla.es/v/20100404/segovia/pasion-viviente-valverde-majano-20100404.html (consulta 08-01-2016); http://valverdedelmajano.com/noticia_det.php?id=2604 (consulta 08-01-2016).

73 http://segoviaaldia.es/not/36275/via-crucis-bajo-la-nieve-en-navafria- (consulta 08-01-2016).

74 http://sanmigueldebernuy.blogspot.com.es/2011/04/semana-santa-en-torrecilla-del-pinar.html (consulta 08-01-2016).

75 GÓMEZ PÉREZ, «El desenclavo…», pp. 465-466.

76 http://pueblos.elnortedecastilla.es/palencia/vega_valdavia/zona_noreste/congosto_de_valdavia/datos (consulta 29-01-2016); http://www.congosto-de-valdavia.es/viacrucis.html (consulta 29-01-2016).

representación. Precisamente, frente al caso de Grijota, donde la ermita románica de Santa María de los Ángeles constituye un excelente reclamo que liga el sencillo y natural escenario que la rodea con el público y la representación; en Guardo cobra especial relevancia la marcha de la comitiva actoral seguida de la multitud, atravesando el puente sobre el río Carrión, para llegar al frontón, donde se lleva a cabo la Crucifixión[77], escena que congrega la máxima afluencia de público asistente por ser la de mayor expectación al reservarse para el momento el clímax emotivo de la representación. Del mismo modo factores como el atuendo de los personajes atraen cada año a más espectadores de la capital y las comarcas palentinas, siendo el caso de la mencionada Grijota, donde se hace especialmente vistoso el vestuario de las mujeres y otros figurantes como los soldados romanos[78] que dan escolta a los protagonistas durante el recorrido de las catorce estaciones del viacrucis.

Ávila

Paradigma de la importación, por parte de la capital, de una representación viviente surgida en un núcleo de la provincia, es el caso de Ávila en relación con la que tiene lugar en El Barraco durante la tarde del sábado santo. Por tanto, ante la favorable acogida dispensada por parte del público por el que fue presenciada tras su estreno en esta localidad, en 2011 la Junta de Semana Santa de Ávila concibe la idea de llevarla a la capital con objeto de crear un grandioso espectáculo de la Pasión viviente cantada, y con un claro propósito de atracción turística, cubriendo así el vacío de actos religiosos en la mañana del jueves santo[79]; sin embargo, por cuestiones presupuestarias, no fue posible llevar a efecto la iniciativa teniendo que esperar hasta la Semana Santa de 2015 para que ésta se tornase en realidad[80].

Por lo que se refiere en sí a la obra, cabe señalar que su interpretación corre a cargo de un grupo de teatro aficionado creado 'ex profeso' para llevar a cabo la representación en El Barraco y que está integrado por personas de dicha localidad, y por otras de fuera, pero vinculadas a ésta. Concepción y ejecución escénica se ciñen a los cánones que rigen para este tipo de representaciones, si bien hay que señalar que a su desarrollo —con guión y textos elaborados por un presbítero abulense— se incorporan coros de acompañamiento que secundan la intervención de los actores-cantores que interpretan obras extraídas de operas de música ligera tales como *Jesucristo Superstar* o *La Misión*. En cuanto a los espacios urbanos habilitados (Humilladero, alrededores de la Basílica y Puerta de San Vicente, Jardines de Prisciliano), decir que sirven a la perfección para acomodar el discurso de la acción de acuerdo con la sucesión de los distintos episodios que van desde la *Entrada en Jerusalén* hasta la *Crucifixión*. La duración es de dos horas y media y se da la circunstancia que los espectadores pueden contemplar la representación en el marco físico del patrimonio histórico[81], incluidos adarves de la muralla. Por último, hay que señalar que su continuidad y consolidación dependerán en gran medida de la inyección económica de las instituciones que actualmente corren con sus gastos, en tanto no aparezcan, entre las entidades privadas, nuevos mecenas que puedan financiar su coste.

Frente al dispendio de la capital, se encuentra, por otra parte, la modesta y sencilla representación que se lleva a cabo en Burgohondo, una localidad abulense situada en el valle del alto Alberche[82]; aquí han elegido el domingo de Ramos para escenificar las cuatro estampas que la componen: *La Última Cena*, *El Huerto de los Olivos*, *Los juicios y el Camino hacia el Calvario* que termina con la *Crucifixión*.[83] Es preciso poner de relieve su importancia en el plano religioso pues, con dicha elección, la representación constituye, en sí, un magnífico prólogo con el objeto de predisponer a los fieles para celebrar con intensidad a la Semana de Pasión acudiendo a los cultos litúrgicos y piadosos[84].

Zamora

Por lo que se refiere a Zamora, provincia en la que abundan celebraciones de viacrucis, o desenclavos[85] como los de Almeida de Sayago[86], Villafáfila, Alcañices o Bercianos de Aliste, entre otros[87], conviene señalar en primer lugar que a comienzos de la década de 1990 contó con dos representaciones vivientes[88], tratándose de las localidades de Riofrío de Aliste[89] y Santa Eulalia de Tábara[90]. A mediados de la década siguiente surgió una nueva una representación en el norte de la provincia, concretamente en la localidad de Ayoó de Vidriales[91], protagonizada por jóvenes del municipio[92]. Por lo que de las tres mencionadas ninguna se conserva en la actualidad.

77 http://www.google.es/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=4&ved=0ahUKEwiBsa71tJjMAhWKvBQKHf50BQcQFggrMAM&url=http%3A%2F%2Fwww.guardoycomarca.com%2F2013%2F03%2Fel-barrio-barruelo-escenifica-con-pasion%2F&usg=AFQjCNGW-U2yY2Py1lFWIGhcbdOuOAqCiA&sig2=BhRWaigdbwp4ssFoYPpz_Q&bvm=bv.119745492,d.d24 (consulta 29-01-2016); http://www.diariopalentino.es/noticia.cfm/Local/20090412/veinte/a%C3%B1os/pasion/guardo/9224828A-1A64-968D-59AC2F65492E2E92 (consulta 29-01-2016).

78 Vid. http://www.elnortedecastilla.es/20110421/local/palencia/crucis-procesional-viviente-grijota-201104211836.html (consulta 29-01-2016); http://www.elmundo.es/elmundo/2010/04/01/castillayleon/1270142139.html (consulta 29-03-2016).

79 Se trata de un día marcado como festivo en el calendario oficial de la Comunidad de Castilla y León. Invariablemente desde 1987, viene decretándose, por el Consejo de Gobierno, como fiesta de ámbito autonómico, junto al día 23 de abril, fiesta de la Comunidad; la reivindicación de las cofradías de Castilla y León, lideradas por la Junta Pro Semana Santa de Zamora, lo hizo posible. En cuanto a la Comunidad de Madrid, uno de los territorios de procedencia de los turistas que visitan Castilla y León en Semana Santa, señalar que, asimismo, el jueves santo es día que suele ser marcado como festivo en su respectivo calendario oficial.

80 Se trata de una cantidad de 40.000 euros en que fue presupuestado el coste final de la actuación en la ciudad, una cifra importante, e imposible de pagar, habida cuenta de la situación financiera por la que atravesaban las administraciones públicas y las empresas.

81 Vid. http://www.efe.com/efe/espana/gente/dos-mil-personas-asisten-a-la-primera-pasion-viviente-de-avila-ante-muralla/10007-2577012 (consulta 02-02-2016).

82 http://semanasanta.elnortedecastilla.es/avila/noticias/burgohondo-celebra-su-pasion-viviente-y-busca-un-sucesor-para-el-papel-de-01042012.html (consulta 02-02-2016)

83 Cf. http://www.santamariadelburgo.com/Estampas-de-la-Pasion-en-Burgohondo-2.html (consulta 17/01/2016) y http://agencias.abc.es/agencias/noticia.asp?noticia=1136366 (consulta 02-02-2016). http://www.elnortedecastilla.es/v/20110419/avila/pasion-viviente-burgohondo-20110419.html (consulta 17/01/2016) y http://semanasanta.elnortedecastilla.es/avila/noticias/burgohondo-celebra-su-pasion-viviente-y-busca-un-sucesor-para-el-papel-de-01042012.html (consulta 17/01/2016).

84 Por lo que respecta a los cultos piadosos de esta provincia, hemos de anotar que en la localidad de Navaluenga se realiza la procesión de los romances, que tiene lugar el jueves santo y en la que dos cuadrillas de personas compiten en el canto de los romances Pasión recogidos en las *Rimas Sacras* que escribiera Lope de Vega en 1614. El acto que también reviste cierta teatralidad, y por tanto, no carece de espectacularidad, ha sido declarado de interés turístico regional. Vid. http://www.turismocastillayleon.com/es/arte-cultura-patrimonio/semana-santa/procesion-romances- (consulta 10-04-2016). No obstante, en otras localidades de Castilla y León subsiste la interpretación de estos romances, como en el caso de la zamorana localidad de Malva, en la tierra de Toro Cf. http://tierradelpan.com/tradiciones-folclore/la-pasion-de-cristo-romance-de-lope-de-vega (consulta 10-04-2016); FERRERO FERRERO, «La Semana…», p. 393.

85 «Descendimiento» en las acepciones segunda y tercera recogidas por el *DRAE*, en su vigésimo tercera edición (2014), es la expresión que más se estila, popularmente hablando, en la provincia. Vid. http://dle.rae.es/?id=CdkYeBS (consulta 08-01-2016).

86 Cf. PANERO GARCÍA, «El descendimiento…», pp. 313-321.

87 El descendimiento de la propia capital, que sirve de prólogo a la procesión del Santo Entierro, ha sido recuperado en los últimos años por la cofradía de su nombre. Cf. FERRERO FERRERO, *La Real…*, p. 58.

88 Vid. ALONSO PONGA, «Castilla…», p. 127.

89 Según información publicada por el propio ayuntamiento de la localidad, parece ser que se celebró desde 1990 a 1993 estando protagonizada por los jóvenes de la localidad, lo que sugiere que la causa inmediata de su desaparición haya podido ser la desvinculación de éstos, pues la falta de animación y dinamismo en el medio rural provocan la emigración o el desarraigo de los elementos más activos. Cf. http://www.duero-douro.com/otras.php?codigo=105&accion=ver&lang=es&sobre=historia (consulta 08-01-2016).

90 No se tienen noticias en cuanto a la continuidad de su representación; parece más que probable que su desaparición tuviera lugar con anterioridad a la llegada del siglo actual.

91 http://epmencia.blogspot.com.es/2011/04/borriquilla-y-via-crucis-vivientes-en.html (consulta 10-01-2016); http://www.laopiniondezamora.es/benavente/2158/jovenes-ayoo-niegan-escenificar-pasion-viviente/254988.html (consulta10-01-2016).

92 Ibídem (consulta 10-01-2016).

Almeida de Sayago (Zamora), Descendimiento: siguiendo instrucciones del presbítero que ha celebrado los oficios, dos varones émulos de José de Arimatea y Nicodemo, despojan al Cristo articulado de la corona de espinas y los dos clavos, para bajarlo de la cruz y presentarlo a su madre antes de introducirlo en la urna con el objeto de iniciar la procesión del entierro que recorrerá las calles de la localidad.
Fotografía: Sara Panero García

Por lo demás, en los dos casos conocidos de representaciones vivientes en la actualidad se intuye una intencionalidad claramente turística y cultural, frente a la fuerte atracción capitalina y de localidades como Toro, Benavente, Puebla de Sanabria, Fermoselle, Fuentelapeña o Fuentesaúco basada en la celebración de procesiones así como el ambiente que las rodea; si bien es patente que emergen sobre actos piadosos cuya plasmación estética se ha visto transformada o cuando menos alterada en su versión primigenia. En el caso de Coreses del Pan[93], la población más cercana a la capital, además de presentar elementos de la «segunda teatralidad», se destacan fenómenos de ambientación como el acompañamiento musical formado por bandas de cornetas y tambores, coros e incluso solistas con composiciones de carácter foráneo (saetas), contando con algunos efectos especiales. Por lo que se refiere a la población más alejada, Villaescusa[94], en comarca de La Guareña, su representación ha sido relanzada en los últimos años merced al impulso de una asociación cultural; en ella predominan los elementos más populares que protagonizan sus vecinos sobre la base del viacrucis.

Valladolid

Más sintomático parece el caso de la provincia de Valladolid puesto que en ella tan solo se registra un par de ejemplos aun siendo la más poblada y urbanizada de toda la Comunidad Autónoma; lo que en cierto modo evidencia razonablemente la falta de estímulo e interés por parte de la sociedad hacia las dramatizaciones, habida cuenta, entre otras causas, de la existencia tres declaraciones de interés turístico internacional reconocidas por las Administraciones para la Semana Santa (Valladolid, Medina de Rioseco y Medina del Campo), siendo la de la capital —que data de 1980— la más antigua de ellas. El enorme poder de atracción que, tanto en las grandes poblaciones como en los núcleos rurales de esta provincia, tienen las procesiones de Semana Santa —debido al fuerte arraigo del que gozan y a su nutrida oferta— no ha facilitado precisamente el florecimiento de nuevas «Pasiones vivientes» cuando aquéllas congregan a decenas de miles de cofrades, exhibiendo un patrimonio artístico y cultural sin parangón en el marco del espacio urbano. A lo que hay que unir la pervivencia en varias localidades de las procesiones de «La Carrera», así como algunos desenclavos, destacándose en particular los de Nava del Rey y Villavicencio de los Caballeros[95] como verdaderos exponentes del encanto que últimamente suscita la Semana Santa rural.

No obstante, en medio de este horizonte provincial, la localidad de Fresno el Viejo, relativamente alejada de la capital pero bien comunicada con ésta así como con las provincias limítrofes del oeste de Castilla y León, ha logrado abrirse paso como referente provincial en esta modalidad con la escenificación de un viacrucis de jóvenes que dio comienzo en 1986. Bajo el impulso de una asociación creada por entonces para integrar a los jóvenes de la localidad y el apoyo económico del municipio y la colaboración de otras asociaciones, ha alcanzado con el paso del tiempo altos niveles de excelencia en cuanto a interpretación, vestuario, atrezo y escenografía en la representación que se lleva a cabo en la tarde del jueves santo. Por lo tanto, desde un punto de vista retrospectivo bien puede decirse que las políticas culturales y de dinamización de los núcleos rurales hicieron aquí su efecto por cuanto estos resultados se deben, obviamente, al alto grado de identificación de los vecinos con la representación, de la que han querido, si se quiere, construir un referente de identidad como lugareños o fresneros, hasta el punto que su ayuntamiento ha solicitado a la Administración Autonómica la declaración de interés turístico regional. Por último, cabe señalar que ha sido llevada a escena fuera de sus espacios originales con la finalidad de difundir el orgullo colectivo de la población y captar el turismo de proximidad, habiéndose reproducido concretamente en la cercana localidad de Medina del Campo.

Mucho más reciente en el orden de aparición —ya que actualmente no alcanza la antigüedad de un decenio— y algo más modesta, al no disponer de grandes apoyos y recursos, aunque no por esto menos digna y lograda, es la representación de la Pasión viviente que se lleva a efecto en Matapozuelos. Impulsada a iniciativa de la parroquia de dicha localidad, responde al modelo clásico en cuanto a formato, desarrollo y puesta en escena de la última jornada de la vida pública de Jesucristo.

Conclusión

Hay que entender el surgimiento de las representaciones vivientes de la Pasión en sintonía con la renovación conciliar del Vaticano II ya que puede decirse nacen como «receta pastoral» o remedio para sustituir o, en su caso, reencauzar los ejercicios piadosos tradicionales de acuerdo al sentido de la liturgia propia de las celebraciones del triduo sacro. En un contexto presidido por la secularización de la sociedad y la aparición de una nueva cultura urbana, estas representaciones dramatizadas sirven para fomentar la participación de los fieles en dichas celebraciones, pero sobre todo, se conciben como una fórmula de acción catequética orientada hacia la celebración litúrgica de la Pascua. Por tanto, más allá de formar parte de una respuesta pastoral a una problemática concreta, la representación imitativa de la Pasión de Jesucristo viene, por su parte, a constituir un magnífico recurso para el ejercicio de una catequesis intuitiva del misterio pascual habida cuenta que la imaginería contenida en los pasajes de los evangelios favorece la conjunción de los cuatro elementos teatrales[96]: el verbal, el musical, el mímico y el escénico para una comprensión instantánea del mensaje teológico que expresa en lenguaje teatral los hechos que sucedieron en el tiempo histórico, y que la celebración litúrgica actualiza y rememora con carácter atemporal mediante el lenguaje simbólico o ritual[97].

Aunque subyace el trasfondo religioso a todas ellas, su proliferación y su éxito se deben en buena

93 http://www.laopiniondezamora.es/comarcas/2013/03/25/coreses-escenifica-pasion-dia-jueves-santo-cien-participantes/668155.html (consulta 10-01-2016).

94 http://www.laopiniondezamora.es/semana-santa/2016/03/19/villaescusa-representara-nuevo-via-crucis/912553.html (consulta 20-03-2016)

95 El desenclavo de Villanueva de los Caballeros organizado por la Venerable Orden Tercera Franciscana, dentro de lo que constituye la realización de un ejercicio ritual de adoración que a punto estuvo de desaparecer en el siglo xx, se trata de un referente singular de esta modalidad de celebración piadosa en la provincia de Valladolid y aun en toda la Comunidad de Castilla y León. Vid. FOCES GIL, «Villavicencio…», pp. 319-332.

96 FLORISTÁN, *El año…*, p. 172.

97 MALDONADO,

medida a factores de tipo social, humano y económico en un horizonte marcado por su implantación mayoritariamente rural o suburbana. Desde el punto de vista social, constituyen un fenómeno admirable, sobre todo porque son un exponente de la energía que brota de las pequeñas localidades para llevar a cabo proyectos de dinamización que integran a la población —reforzando, asimismo, los vínculos con la diáspora— para el logro de realizaciones comunes, siendo capaces de consolidar la identidad local frente a otros, así como de atraer a los foráneos. En el plano más crematístico, convertidas un espectáculo suponen un reclamo turístico más, al invitar a visitar las localidades en estas fechas y constituirse en opción alternativa frente a celebración de la Semana Santa en las grandes ciudades. Al igual que la Semana Santa urbana, la «Pasión viviente» se convierte en un producto de consumo que aspira a ser distinguido por las administraciones y, como alguien ha dicho, el éxito será total si a la calidad de las representaciones se unen resultados de buena ocupación de pernoctaciones, colocándose el cartel de «overbooking» para satisfacción de hosteleros y propietarios de casas rurales.

No obstante, frente a lo positivo se deben apuntar varios inconvenientes. Uno, por razones de calendario, la climatología adversa en las fechas de celebración se trata de un riesgo siempre presente (hielo, nieve, agua, granizo); lo que frena las reservas y los desplazamientos. Dos, las políticas de austeridad dada la naturaleza de las fuentes de financiación (instituciones públicas) pues el altruismo voluntario tiene límites y los gastos ahogan a las poblaciones. Y tres, la movilidad de los personajes: su relevo se convierte en un verdadero drama cuando uno cesa, ya que lo más complicado es conseguir que la gente no se canse de representar los mismos papeles.

Finalmente, la gran amenaza para la mayoría de ellas la constituye un aspecto de tipo social que tiene que ver con el resultado de la evolución demográfica reciente y su incidencia en un espacio caracterizado por la alta dispersión del poblamiento. Con la imagen actual de la pirámide poblacional (envejecimiento) se significa que su futuro a medio plazo no parece muy halagüeño habida cuenta que el problema de base del medio rural es su declive en tanto allí no se promueva actividad económica y se aumente la calidad de los servicios, al menos en las cabeceras de comarca.

BIBLIOGRAFÍA

ALI GABER, Intidhar. *La pasión de Jesucristo y el drama islámico Ta'ziya*. Granada: Ediciones Dauro, 2015.

ALONSO PONGA, José Luis. «Castilla y León». *Rito, música y escena en la Semana Santa*. Coord. Norberto A. Albadalejo Infermón. Madrid: Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, 1994, pp. 119-140; «De las 'semanas santas' en Castilla a la Semana Santa castellana». *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica*. Coords. José Luis Alonso Ponga, Pilar Panero García y Pablo Tirado Marro. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2008, pp. 79-92.

BLÁZQUEZ VICENTE, Francisco Javier. *Semana Santa salmantina. Historia y guía ilustrada*. Salamanca: Amarú Ediciones, 1992.

CASTRILLO MARDONES, Carlos Felipe. «Pasión viviente de Villabilla de Burgos». En *Burgospedia: la enciclopedia del conocimiento burgalés*. 2004 [pub. 06-04-2014] https://burgospedia1.wordpress.com/2014/04/06/pasion-viviente-de-villalbilla-de-burgos-por-felipe-castrillo-mardones/ (consulta 08-01-2016).

FLORISTÁN, Casiano. «Ritmos litúrgicos y ritmos de la sociedad». En *PHASE*. Número 115, 1980, pp. 39-49; *El año litúrgico como itinerario pastoral*. Madrid: Ediciones PPC, 2000.

FERRRERO FERRERO, Florián.»La Semana Santa en el antiguo Reino de León», *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica*. Coords. José Luis Alonso Ponga, Pilar Panero García y Pablo Tirado Marro. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2008, pp. 373-394; *La Real Cofradía del Santo Entierro de Zamora: 1593-2012*. Zamora: Real Cofradía del Santo Entierro, 2013.

FOCES GIL, José Ignacio. «Villavicencio de los Caballeros». *La Semana Santa en la Tierra de Campos vallisoletana*. Coord. José Luis Alonso Ponga. Valladolid: Grupo Página, 2003, pp. 319-332

GOIG SOLER, Isabel. «A propósito de la Semana Santa soriana». En *Abanco / Cosas de Soria: revista de temas sorianos*. Número 35, 2000, pp. 20-25.

GÓMEZ PÉREZ, Enrique. «El desenclavo en la diócesis de Palencia: Paraliturgia y teatro». *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica*. Coords. José Luis Alonso Ponga, Pilar Panero García y Pablo Tirado Marro. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2008, pp. 463-469.

LORENZO PINAR, Francisco Javier. *Fiesta religiosa y ocio en Salamanca en el siglo XVII (1600-1650)*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2010.

MALDONADO, Luis. «Teoría y praxis de la ritualidad». En En *PHASE*. Número 107, 1978, pp.423-441.

MORENO NAVARRO, Isidoro. «La Semana Santa andaluza como 'hecho social total' y marcador cultural: continuidades, refuncionalizaciones y resignificaciones». *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica*. Coords. José Luis Alonso Ponga, Pilar Panero García y Pablo Tirado Marro. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2008, pp. 193-205.

MORENO PRIETO, Ángel José. «Los obispos y la Semana Santa en el siglo XX». En *Barandales: revista oficial de la Junta Pro Semana Santa*. Número 20, 2008, pp. 96-105.

OÑATIBIA, Ignacio. «El año litúrgico, hoy». En *PHASE*. Número 115, 1980, pp. 27-37.

PANERO GARCÍA, Pilar. «El descendimiento y el santo entierro de Almeida (Zamora). De una identidad gremial a una identidad local». *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica*. Coords. José Luis Alonso Ponga, Pilar Panero García y Pablo Tirado Marro. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2008, pp. 313-321.

RODRÍGUEZ PASCUAL, Francisco. *Semana Santa de Aliste: Santo Entierro en Bercianos*. Zamora: Diputación Provincial, 1983.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Ángel. «Bodas de oro en la parroquia de San José», El Adelantado de Segovia. http://www.eladelantado.com/opinionAmplia/4871/opinion

SÁNCHEZ HERRERO, José. *La Semana Santa de Sevilla*. Madrid: Sílex, 2000; «El Desenclavo o Descendimiento de Cristo de la Cruz en las Cofradías de la Santa Vera Cruz». En *IV Congreso Internacional de Hermandades y Cofradías de la Vera Cruz*. Zamora: Cofradía de la Santa Vera Cruz, 2009, pp.13-58

VARIOS AUTORES. *Documentos del Vaticano II. Constituciones. Decretos. Declaraciones*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1970.

VENTURA CRESPO, Concha María. *Historia del Teatro en Zamora*. Zamora: Ayuntamiento de Zamora, 2007.

OPERA D'ARTE, RITO E TEMPO. UNA SACRA RAPPRESENTAZIONE NELL'ITALIA DEL NORD, 1752-2012

Francesco Faeta

Università degli Studi di Messina

Premessa

Vorrei brevemente illustrare, anche avvalendomi di alcune immagini, aspetti della ricerca che sto conducendo a Cerveno, un piccolo borgo valligiano delle Alpi italiane. Essa ha previsto una fase di terreno, iniziata con i primi sopralluoghi del marzo del 2011 e tutt'ora in corso, che ha avuto il suo culmine nell'osservazione di una sacra rappresentazione, di cui più avanti dirò, il 20 maggio del 2012. La fase di terreno ha comportato anche un'esplorazione degli archivi civili e religiosi dell'area, indispensabile per la comprensione del fenomeno studiato, e nondimeno foriera, per l'etnografo, di numerosi, quanto difficili, interrogativi. E una fase di studio, legata alla definizione del quadro teorico-metodologico, che si è svolta a New York, nel secondo semestre del 2012, con il contributo di una borsa di studio dell'Italian Academy for Advanced Studies della Columbia University.

Il paese

Cerveno, posto lungo il corso della Val Camonica, in provincia di Brescia, da cui dista circa 75 chilometri, è un borgo di 662 anime (2015), posto a 500 metri sul livello del mare, dall'impianto urbanistico ancora austeramente medioevale, pur se rinnovato nelle abitazioni e nelle pertinenze, serrato da alti monti prossimi e attraversato da un sonoro e ripido ruscello, ricco d'acque. In un passato, anche recente, a marcata impronta piccolo contadina e rurale, è oggi un centro in cui sopravvive un'agricoltura marginale e di sussistenza, affiancata dalla produzione di ridotte aziende innovative, anche agricole, che tentano di affermarsi in un mercato zonale di media grandezza. Del tutto dismessa l'estrazione e la prima lavorazione del ferro dai giacimenti presenti nel territorio circostante, che aveva dato al paese, sino al Settecento, una limitata agiatezza, si è ridotta anche l'importanza della via di transito che portava, e tuttora porta, verso i valichi alpini, verso l'Austria. Forte la presenza di addetti al settore terziario. Complessivamente il paese soffre dei mali di tutti i centri che insistono in aree a sviluppo ritardato, con un marcato disagio della componente giovanile; la disoccupazione dei giovani ha, infatti, indici alti e molti sono andati, o pensano di andare, altrove, soprattutto verso Milano o i centri d'oltralpe. A questo disagio, comune del resto, agli altri gruppi generazionali, non ha corrisposto una presa di posizione politica reazionaria ed estremistica, con forti componenti xenofobe e identitariste, come accade sovente nelle valli alpine italiane, in cui la presenza del partito della Lega Nord ha offerto distorto orizzonte al vuoto delle strade, delle prospettive concrete e delle pratiche sociali degli abitati periferici e delle valli spopolate. Il paese, amministrato in modo virtuoso, appare lindo, assopito e rinchiuso in se stesso. I bisogni identitari sembrano canalizzarsi in una pratica relativamente contenuta di enfatizzazione del contiguo patrimonio dei graffiti camuni, sito incluso nella Word Heritage List dell'UNESCO, oggetto di ampia attenzione da parte di studiosi e di numerosissimi turisti, nella gelosa custodia di un museo delle tradizioni popolari,

Cerveno, La Santa Crus, 2012, momenti della salita al Calvario. Fotografia: Francesco Faeta

sorto per volontà di un piccolo gruppo di anziani contadini e artigiani, e soprattutto, del santuario della *Via Crucis* e della collegata rappresentazione popolare, localmente intesa come *Santa Crus de Shervè*.

Per comprendere la quale, e per comprendere la complessa realtà sociale che essa muove, dobbiamo fare un passo indietro e ricostruire, sia pur per cenni, le circostanze che portarono all'edificazione della *Via Crucis*.

Qualcosa intorno al passato

Un infaticabile predicatore in odore di santità, appartenente all'ordine dei frati minori riformati, Leonardo da Porto Maurizio, percorse in lungo e in largo, durante la prima metà del Settecento, il settentrione d'Italia, particolarmente lungo l'arco alpino. Contribuì, così, a gettare le basi, nell'ambito delle comunità locali investite dalla sua catechesi, della costruzione di ben 572 *Viae Crucis* o Vie Dolorose o Sacri Monti, nell'ambito di un'azione penitenziale già avviata in tutta la Penisola dagli inizi del Seicento, anche in funzione contro-riformistica. L'oratoria di Leonardo si rifaceva all'esempio di Paolo Segneri, celebre inventore delle missioni di evangelizzazione, particolarmente nel Mezzogiorno, cui si deve la rifondazione del dramma sacro seicentesco di impronta popolare e popolareggiante, e la diffusione della drammatica legata alla Passione, sia nella sua espressione teatrale, sia in quella processionale. Anche Leonardo, secondo i cronisti coevi, era capace di richiamare migliaia di persone e le sue *performance*, avevano un tratto insieme rituale e prammatico. Alle raccomandazioni e alle confessioni, Leonardo aggiungeva la prescrizione di devozioni popolari atte a rafforzare la catechesi: la recita quotidiana di semplici giaculatorie e del rosario, la devozione al nome di Gesù, la pietà eucaristica, la comunione frequente, l'iscrizione alle confraternite, l'istruzione religiosa di base e, soprattutto, l'esercizio della Via Crucis, specialmente in periodo quaresimale.

Gli storici si sono soffermati con attenzione sul complesso movimento di ri-evangelizzazione che interessò tutta l'Europa non toccata, o soltanto sfiorata, dall'influenza della Riforma protestante. L'Italia, in questa prospettiva, e particolarmente l'Italia del Sud, è stata oggetto di speciale interesse per la sua importanza strategica nel contesto cattolico. Non è novità l'affermare la stretta dipendenza dell'arte figurativa italiana (ma anche del teatro, della musica, di parte della letteratura), dal tardo Cinquecento in poi, rispetto alle strategie e alle tattiche della Controriforma. I Sacri Monti, complesse realizzazioni architettoniche, pittoriche e scultoree, che coniugano un ambiente naturale fuori dal comune (romanticamente eclatante) con la celebrazione della Passione del Cristo e che sono, sovente, connessi all'inumazione e alle pratiche funebri, si inseriscono in tale contesto: costituiscono uno degli strumenti per quell'azione scenica, per quella strategia dello stupore e della meraviglia, cui la Chiesa cattolica affidò le sue fortune nel periodo in questione. E i Sacri Monti, a loro volta, andavano a ribadire ed enfatizzare quella scena culminante, legata alla morte del Cristo, che era stata già codificata, in ambito cattolico, attraverso un'ampia tradizione figurativa con cui fecero i conti artisti grandi e piccoli: si pensi a opere quali il «Pianto delle Marie» di Niccolò dell'Arca, o la «Lamentazione sul corpo di Cristo» di Guido Mazzoni; si pensi al lavoro del Romanino proprio in Val Camonica.

Gli accorati sermoni di Leonardo, mediati attraverso le gerarchie ecclesiastiche locali, ripresi da un folto stuolo di imitatori e di prosecutori, determinarono nella piccola comunità di Cerveno, la volontà di costruire, in una cappella di montagna ai margini dell'abitato, una *Via Crucis* per il riscatto delle proprie anime. Tale impresa complessa, e onerosa dal punto di vista economico, si rendeva possibile per la comunità per via della relativa agiatezza collettiva, raggiunta per l'estrazione e la lavorazione del ferro prima ricordata. Nel 1752, dunque, significativamente un anno dopo la morte di Leonardo, l'incarico di scolpire le quattordici stazioni che compongono l'opera veniva affidato a Beniamino Simoni, il quale lavorerà *in loco* sino al 1764, portando con sé anche la sua famiglia, giungendo quasi a completarla. Simoni fu artista eclettico, di grande talento, singolare e anticonformista, che si rifaceva anche a tradizioni artigianali e popolari diffuse nell'area (si pensi alla scultura lignea legata al mondo dei pastori, ma anche alla tradizione colta di artisti dell'area quali Pietro Ramus o i suoi allievi e seguaci quali Giovanni Battista Zotti, Giovanni Giuseppe Piccini e Andrea Fantoni).

Nell'eseguire la sua opera Simoni prese come modelli una parte cospicua degli abitanti di Cerveno, costruendo una rappresentazione, composta da 198 statue policrome di legno e gesso, a grandezza naturale, che esalta la cattiveria, la protervia, la crudeltà dei persecutori del Cristo, restituendo al contrario di lui e della sua cerchia di donne e uomini pii, un'immagine dimessa e sfuocata. La Passione di Cerveno, insomma, così come Simoni la interpreta, lungi dal seguire lo schema osservante e rassicurante delle altre *Viae Crucis* e degli altri Sacri Monti disegnato da Leonardo, appare un'esaltazione quasi eroicizzata delle emozioni e dei sentimenti negativi che l'esecuzione di un giusto causa; mette in moto una provocazione religiosa e una rappresentazione del mondo alla rovescia, nella quale l'ingiustizia, la violenza, la gratuita curiosità verso la tortura e la sofferenza altrui, sono esaltate, mentre la bontà e la giustizia sono annientate e si stagliano sullo sfondo come virtù inutili. Una Passione all'inverso, insomma, in cui i cattivi (che poi hanno, non dimentichiamolo, le sembianze dei nativi di Cerveno), assumono il ruolo di protagonisti, mentre i buoni, Gesù, Maria, le pie donne, quasi spariscono sopraffatti dalla trionfante e sogghignante malvagità dei persecutori. Lo storico dell'arte Eugenio Battisti, riassumendo opinioni diffuse tra gli studiosi della *Via Crucis* di Simoni, ricorda in realtà la possibile influenza giansenista, assai presente nella valle, nel delineare la rappresentazione anti-eroica e dimessa della figura del Cristo, cui Simoni sembra attenersi.

Ciò che si delinea attraverso l'opera dello scultore settecentesco è lo stretto rapporto che dovette instaurarsi, nel contesto locale settecentesco, tra l'insistita rappresentazione della negatività, con il suo corollario di sofferenza, emozione, voyerismo, e le dinamiche sociali e religiose, con il loro bagaglio di strategie, di tattiche, di conflitti e mediazioni.

Chiunque abbia un minimo di dimestichezza con la storia dell'arte italiana, del resto, soprattutto quella dei centri minori, sa quanto le committenze, la presenza dell'artista al lavoro nel contesto cittadino o paesano, l'esecuzione delle opere, le loro inaugurazioni, il loro quotidiano consumo nella dimensione feriale e festiva, la loro eventuale alterazione o distruzione, siano stati elemento importante, a volte centrale, nelle dinamiche sociali e politiche locali. Intorno all'opera d'arte, di fronte a essa, alle sue spalle, si sono giocate importantissime partite di potere. L'emozione che l'opera d'arte suscitava, le reazioni d'affezione, di identificazione, di rifiuto che si generavano (soprattutto quando l'arte manifestava la presenza del soprannaturale e del divino) hanno messo in moto costantemente processi politici e sono stati usati come arma potentissima di manipolazione, come elemento perturbante, come strumento di ratifica di stati e ruoli. Con la rappresentazione artistica, con il potere che palesava e i turbamenti che provocava, si parlava alla gente, si lanciavano messaggi, si sostenevano teorie, si affermavano presenze.

Condizioni analoghe dovettero animare il teatro sociale di Cerveno durante gli anni dell'esecuzione

Cerveno, La Santa Crus, 2012, momenti della salita al Calvario. Fotografia: Francesco Faeta

dell'opera e dovettero improntare gli animi dei cittadini. Cittadini che si vedevano trasporre, giorno dopo giorno, in una rappresentazione che attribuiva loro globalmente i caratteri degli aguzzini, dei persecutori, degli iracondi, dei violenti. Rappresentazione che ogni giorno di più metteva in scena quel mondo alla rovescia che, consuetudinariamente, apparteneva ai giorni del Carnevale, piuttosto che a quelli della Quaresima. E che ogni giorno di più sembrava proporre le ragioni di una realtà inversa, priva della luce profonda della Redenzione.

Anche a causa del rispecchiamento non positivo della comunità nella *Via Crucis*, delle lacerazioni interne che ciò comportò, e per l'opposizione della Chiesa locale e vescovile, assai preoccupata per la piega che la rappresentazione andava prendendo e per gli effetti sociali che si andavano delineando, si determinò una netta contrapposizione tra Simoni e gli abitanti di Cerveno e un progressivo rifiuto dell'opera. Simoni dovette abbandonare drammaticamente il progetto senza averlo potuto portare a termine, e il paese. L'opera verrà poi portata avanti da artisti di diverso orientamento e temperamento, certamente di più stretta osservanza canonica e più graditi alle gerarchie ecclesiastiche (o quantomeno alla parte dominante di esse, di ascendenze e simpatie francescane).

Ho prima ricordato come le fonti settecentesche, sebbene il più delle volte reticenti, rammentino la lacerazione e il conflitto che intorno all'esecuzione della *Via Crucis* si svolse. Ma lacerazione e conflitto mantengono una loro eco, seppur attenuata, nella considerazione complessa che si ha nella dimensione contemporanea dell'opera di Simoni.

Qualcosa intorno al presente

Opera che caratterizza il paese e che rappresenta un possibile suo ingresso in un circuito turistico, seppur non amplissimo; opera che sollecita istanze di appropriazione individuale e collettiva nella prospettiva della ricostruzione identitaria di un centro minacciato dallo spopolamento come pure dalla perdita di una propria fisionomia riconoscibile e spendibile su uno scenario ampio, regionale, nazionale o globale; opera che può consentire la creazione del *brand* Cerveno, anche per differenziazione e in opposizione rispetto all'onnivoro *brand* camuno rappresentato dai celeberrimi grafiti studiati, tra gli altri, da Emmanuel Anati, essa è però anche opera che suscita una forte diffidenza a livello della popolazione locale.

Così la *Via Crucis* rappresenta il più originale, il più particolare, per molti il più bello o esteticamente pregevole dei Sacri Monti sparsi per l'arco alpino; taluni si soffermano sulla peculiarità del suo impianto architettonico, altri sul drammatico realismo delle sue grandi statue. Molti collegano, con minore o maggiore puntualità storica, la sua esistenza a quella della rappresentazione vivente su cui tra breve ci soffermeremo. Molti affermano, non so con quale cognizione di causa, come l'opera di Simoni, così come la sua replica attuale, siano state attentamente studiate da Pier Paolo Pasolini per il suo *Il vangelo secondo Matteo*, o da Mel Gibson per il suo *Passion*. Insomma, un lavoro di identificazione della comunità nell'opera, di *laudatio* che possiede l'evidente compito di costruire attorno a essa una genealogia complessa e illustre, ponendo in ombra le tensioni e contraddizioni del passato, quelle per cui l'artista non la poté finire e lui, la sua famiglia e la sua bottega dovettero abbandonare la lucrosa commessa e il paese.

Ma, al contempo, è opportuno che le partorienti non visitino il santuario durante la loro gestazione, e non fissino in particolare l'espressione maligna di alcuni volti, pena la compromissione di questa o la nascita di un figlio deforme. Molti nativi del paese confessano di non essere mai andati a vedere l'opera, altri si spingono sino a esprimere all'etnografo, ancor oggi, il loro disappunto per il modo in cui il paese settecentesco è stato raffigurato. Qualcuno me la ha presentata come «un'accozzaglia di uomini deformi, un'umanità diabolica che fa dimenticare Gesù Cristo, che certamente non ci fa una bella figura». Alcuni personaggi, poi, sono particolarmente invisi alla comunità, che li trova «francamente ripugnanti».

Sicuramente la *Via Crucis* sta nel cuore di Cerveno ancora con una forte tensione problematica, una tensione, intrisa di *pathos*. Possiamo dire che la *Via Crucis* di Cerveno mostra in forma alquanto peculiare il meccanismo di intimità culturale, e di intimità religiosa, così efficacemente illustrato da Michael Herzfeld[1]. Qui, forse aderendo più al modello formale disemico (che lo studioso britannico definisce come rappresentante delle «tensioni codificate tra autoconoscenza e autorappresentazione collettiva»[2]) si mostra compattamente all'esterno un tratto del proprio patrimonio culturale, ritenuto identificante, per consentire poi alla comunità di manifestare al suo interno i tratti di una propria differenza e segmentazione. Qui si loda la *Via Crucis*, verso l'esterno, perché ciò è conveniente per tutti, per poi riprendersi il privilegio di una propria prospettiva sfaccettata all'interno. Nulla di imbarazzante, però, nella propria visione culturale, soltanto un pericolo per quel processo di patrimonializzazione che le esperienze contemporanee additano come opportuno, utile, economicamente e socialmente pagante.

Ho prima, a più riprese, ricordato una sacra rappresentazione che si svolge in paese.

Per acquistare indulgenze, forse anche come atto di riparazione per quella che era stata vissuta come operazione sacrilega, a partire dalla fine del secolo XVIII, gli abitanti di Cerveno, ogni dieci anni, mettono in scena una sacra rappresentazione, che coinvolge tutto il paese e che richiede oltre un anno di preparazione. Tutto lo spazio paesano, che viene addobbato e arredato con fiori, erbe e piante, secondo una logica di tipo contradaiolo, e quello degli immediati dintorni, divengono palcoscenico e teatro per tale dramma, che riprende i temi delle quattordici stazioni della *Via Crucis*. Lentamente, nel corso del tempo, è invalso l'uso d'ispirarsi all'opera di Simoni, sicché abiti, fogge, ornamenti, atteggiamenti e fisionomia, tendono a mimare, animandolo, il complesso di statue settecentesche. La manifestazione, che è percorsa da un energico e complesso sentimento di rivalsa, che mette in scena le emozioni e i sentimenti forti che l'artista ha impresso nella sua materia, interpretandoli secondo un copione legato alle esigenze sociali dell'oggi, è recentemente divenuta un forte emblema identitario per il paese, invaso per l'occasione da migliaia di visitatori. Parte cospicua degli abitanti, giovani, adulti o anziani, prende parte in qualità di attore, di comparsa, di tecnico o artigiano, alla rappresentazione, diretta da un regista esterno cui si delega, con ansiosa problematicità, il destino dello spettacolo. Ma, come sovente accade, la funzione identitaria diretta verso l'esterno mette in moto un processo di appropriazione della responsabi-

1 Cfr. HERZFELD, M. *Cultural Intimacy. Social Poetics in the Nation-State*. New York: Routledge, 1997; Id., "Practical Piety: Intimate Devotions in Urban Space". In *Journal of Religious and Political Practice*, vol. 1, n. 1, 2015, pp. 22-38.

2 Si veda, soprattutto, HERZFELD, M. "It Takes One to Know One. Collective Resentment and Mutual Recognition among Greeks in Local and Global Contexts". In R. Fardon (ed.), *Counterworks*. London-New York: Routledge, 1995, pp. 124-142.

Il gioco delle somiglianze. Beniamino Simoni, Via Crucis, particolare. Fotografia: Francesco Faeta

Il gioco delle somiglianze. La Santa Crus, 2012, un personaggio. Fotografia: Francesco Faeta

lità da parte di individui e gruppi che, accedendo a tale livello, consolidano la loro posizione relativa nell'ambito della società locale.

Ho avuto accesso alla documentazione delle edizioni passate della rappresentazione, e ho potuto seguire alcune fasi della preparazione di quella messa in scena nel maggio del 2012. Da quanto ho potuto osservare, si evince come la considerazione palese od occulta della *Via Crucis* del Simoni, si traduca in un regime emotivo forte e complesso, che si concretizza nella sacra rappresentazione dell'oggi e che si proietta, per un cospicuo lasso di tempo, sulle strategie sociali e politiche locali. Con apparente paradosso possiamo affermare che Simoni determina ancora marcatamente, per via del forte regime emotivo promosso e agito dalla sua opera d'arte, la vita contemporanea del borgo alpino. Vita che manifesta una sua svolta molto netta quando il comitato per la realizzazione della *Santa Crus* s'insedia e inizia a operare. Da quel momento si pone in atto un complesso processo di ridefinizione dei ruoli, di riattribuzione del potere e del prestigio; si manifestano nuove strategie di ricomposizione del corpo sociale, nuove dialettiche tra gruppi generazionali e tra generi, nuove tensioni tra paese e circondario, nuove ipotesi e realtà di mediazione interna ed esterna, nuove aspirazioni collettive e individuali. Non è azzardato affermare che la vita sociale del borgo alpino presenta fasi cicliche di dieci anni, corrispondenti all'intervallo tra due manifestazioni rituali, che caratterizzano sia il regime emotivo del vissuto, sia i rapporti interpersonali, sia le scelte legate al potere amministrativo e alla gestione politica delle cose. Intorno all'organizzazione della manifestazione del maggio si struttura la vita sociale del luogo, con il palese obbiettivo di creare un regime di autonomia popolare che affianca quelli più consueti del duopolio civile-amministrativo ed ecclesiastico, e che sviluppa in modo originale la trama di una relazione sociale parallela. Una manifestazione *pasquale* (nel resto d'Italia, in settimana santa, avvengono centinaia di manifestazioni simili), spostata però in avanti nel tempo, per un complesso di motivazioni legate all'andamento stagionale del borgo alpino, che presenta un regime produttivo che impegna sino ai primi di maggio gli abitanti nelle attività agricole e di allevamento, come a quel forte bisogno di autonomia testé ricordato, più volte ribadito, nel corso del tempo, dei comitati organizzatori rispetto al controllo ecclesiastico.

I personaggi che animano il dramma sacro sembrano adeguarsi, a Cerveno, a un duplice *input* di fedeltà/trasgressione: ciò determina il particolare timbro emozionale della manifestazione. Da un lato, quello più consueto e spesso rilevato sul terreno dagli etnografi europeanisti, vi è il fenomeno della coincidenza tra persona (inserita nel contesto sociale) e personaggio (inserito nella *fictio* rituale); dall'altro si manifesta un teso confronto tra il personaggio che s'interpreta (che si è, dunque) e il personaggio cui si fa riferimento nella grande rappresentazione simoniana. La tensione cui ciascuno è sottoposto, dunque, si manifesta in due scenari: quello per cui il proprio ruolo nella rappresentazione deve essere piegato verso un regime di utilità sociale da spendere, nel medio periodo dei dieci anni canonici, dentro il perimetro di quell'autonomia popolare di cui ho detto; ma anche quello per cui il proprio ruolo nella rappresentazione deve confrontarsi in modo fedele e innovativo, al contempo, con quella sorta di archetipo rappresentato dal personaggio di Simoni. Ciò sembra determinare una complessa coniugazione delle strategie di ottimizzazione sociale con le strategie di governo dei regimi emozionali, propri, del gruppo ristretto di riferimento, dell'intera comunità. Chi dovrà concretamente essere colui che recita la sua parte nella rappresentazione di maggio, è determinato da chi è colui che ne costituisce l'archetipo (o il prototipo) figurativo (un antenato, dunque, anche se di incerta identità) e da quali sono le strategie sociali che la persona pone in essere per affermare la propria presenza sulla scena quotidiana. Questo duplice e sospeso regime di referenza, centrato sull'imprescindibile unitarietà della persona, ma articolato tra passato e futuro, tra essere e apparire, tra avere ed essere, coinvolge anche, in forme forse meno appariscenti ma più sofisticate, coloro che svolgono mansioni organizzative per la realizzazione della rappresentazione. Attraverso le loro scelte, le loro decisioni, la loro prassi, costoro tentano costantemente di agire nella complessa connessione tra personaggio e prototipo e in quella altrettanto problematica che lega l'attore rituale all'attore sociale.

Due aspetti, in particolare, occorre tenere presenti, a questo proposito: quello legato al gioco delle somiglianze e quello legato alla memoria.

Nel paese è presente un sotterraneo, ma avvertibile, gioco delle somiglianze e tale gioco trova nella *Santa Crus* il suo terreno elettivo. Poiché è abbastanza accettato, a livello comunitario, il fatto che Simoni abbia adoperato modelli del borgo per la sua opera, è inevitabile cercare di rintracciare somiglianze tra i suoi vecchi e nuovi abitanti. Cercare, in altre parole, nella relativa ricorrenza delle casate, dal Settecento ai nostri giorni, di dare un cognome ai vari personaggi presenti nelle stazioni della *Via Crucis*. Questa attribuzione d'identità prefigura un abbozzo di genealogia. L'odierno

abitante X del borgo, per via della sua somiglianza fisica, potrebbe essere discendente della tale famiglia, forse pronipote di quel tal Y, cui la memoria popolare assegna le caratteristiche di infaticabile minatore e di bestemmiatore incallito. Non è affatto detto, naturalmente, che l'odierno abitante X del borgo scelga un ruolo eguale a quello del suo presunto, per via del sotterraneo e sussurrato gioco delle somiglianze, antenato. Può porsi, per sua volontà, in tutt'altra zona del quadro, una zona magari più illuminata e, per ciò, più foriera di prestigio. Dunque, la sua scelta potrà essere, in qualche misura, censurata da coloro che detengono le chiavi dell'organizzazione drammaturgica e si instaurerà una tensione e, in certi casi, un conflitto (il conflitto tra desiderio individuale di incarnare un ruolo, bisogni collettivi, volontà normativa è, del resto, presente qui come in tutti gli altri luoghi d'Italia in cui si verificano simili ricorrenze rituali).

Qualsiasi sia, tuttavia, la posizione del soggetto dentro la variegata scena della *Santa Crus*, essa richiede un esercizio di memoria individuale e collettiva assai ampio e complesso. Occorre confrontare la propria immagine con quella archetipica di riferimento. Occorre confrontare la propria immagine, quale si va costruendo nei giorni delle prove e quale si manifesta nel giorno canonico, con la propria immagine del passato, della o delle altre edizioni cui si è avuto la fortuna di partecipare (e questo confronto non è facile, considerando il forte mutare delle mode, degli stili, delle norme comportamentali, lungo il lasso di 10-20-30 anni, e talvolta oltre). Occorre mettere in campo, d'altra parte, una forte memoria normativa, in base alla quale alcune cose si fanno e altre no, alcune cose sono possibili, altre decisamente riprovevoli. I possessori di questa memoria semantica sono coloro che determinano largamente il regime scenico della manifestazione, ma sono anche coloro che manipolano con maggiore possibilità d'efficacia le strategie di affermazione e di consenso dei singoli individui dentro la competizione rituale. Larga parte di tale esercizio mnemotecnico, com'è chiaro, avviene attraverso e per il tramite delle immagini, portatrici di una memoria stratificata e complessa che cortocircuita e affastella, come ha rilevato in più occasioni George Didi-Hubermann, i tempi e il tempo[3].

3 Si veda, in particolare, DIDI-HUBERMAN, G. *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*. Paris: Éditions de Minuit, 2000.

Conclusioni

Vediamo di trarre a questo punto qualche, sia pur provvisoria,conclusione.

Ho tentato di tratteggiare un disegno dei rapporti che intercorrono, in una località data, tra un manufatto artistico del passato e una manifestazione rituale del presente. Ma poiché l'uno si riversa nell'altra e viceversa, mi sono trovato, in definitiva, a seguire la vita sociale del primo, dal momento in cui la cultura religiosa dell'epoca ha iniziato a definirne i contorni e la progettualità degli uomini ha principiato a dispiegarsi, transitando per la tormentata vicenda della sua gestazione ed esecuzione, e approdando alle molteplici vite che esso ha avuto, e ha, all'interno di un contesto e di un'area. Per renderne meglio comprensibile la genesi, ho dovuto sommariamente allargare lo sguardo alle innumerevoli opere d'arte, di analogo tema, che gli erano intorno e alla radici scritturali, verbali e iconiche che hanno contribuito a costruire il suo modello. Ho avuto a che fare con immagini e rappresentazioni (un'opera d'arte, un dramma sacro) dotate di un particolare fascino e di un particolare potere seduttivo, per via della potente aura artistica che da loro promana.

La dimensione temporale, con le sue indiscipline e i suoi anacronismi, si è affermata come la reale protagonista della mia indagine. Il tempo si sedimenta nell'opera d'arte, la attraversa e la riscrive, e il tempo restituisce alle pratiche rituali la loro legittimità storica, il loro significato, contribuendo a costruirne l'autonomia simbolica e sociale. Senza l'ancoraggio al manufatto artistico la profondità temporale degli eventi rituali sarebbe un mero *flatus voci*, una semplice opzione o una pretesa velleitaria, come in tanti altri scenari europei contemporanei. Senza l'attualizzazione rituale il manufatto stesso sarebbe mero oggetto, patrimonio materiale, meta turistica; o forse, obliato, giacerebbe nei meandri oscuri di una cappella semi-diroccata. La memoria tesse la spola tra passato e presente: attraverso la Storia e l'archivio dà sostanza alla pratica rituale; attraverso quest'ultima offre legittimità alla Storia e all'archivio. Un rapporto profondo, che definisce la logica sociale dei viventi, si intesse tra tempo, memoria, manufatto, rito. Un rapporto che contribuisce a delineare le ragioni di un'autonomia culturale e politica contro quelle delle istanze di potere, siano esse civili e amministrative, siano esse religiose. Questa autonomia si radica concretamente nelle ragioni simboliche che inscindibilmente connettono opera d'arte e rito. Gli antenati hanno la possibilità di ripercorrere le strade del paese di oggi, nella misura in cui sono stati fissati «per sempre» dentro un recinto sacro e dentro un modello di esistenza (e di morte) paradigmatica.

Per costruire aspetti fondamentali dell'autonomia popolare all'interno della località (e, in ultima istanza, la località tessa) si ricorre a un poderoso sforzo collettivo che coniuga per un considerevole lasso di tempo, dimensione quotidiana e dimensione festiva, e a una performance rituale che è il risultato finale di tale sforzo. Ma questo sforzo fonda sulla capacità che un'immagine, un'opera d'arte, ha di parlare con la voce del passato, di compitare nel presente la sua ininterrotta narrazione, di far sì che tale narrazione sia interpretata oggi secondo regole sociali conformi all'interesse comune. L'immagine, l'opera d'arte, concepita in un travagliato tempo remoto, riadatta continuamente la sua temporalità, secondo un principio relazionale, si reinventa e viene reinventata. La sua molteplicità cronologica, la sua possibilità di contenere molti tempi diversi e di restituirli secondo logiche costantemente mutevoli, è alla base del gioco sociale.

Un tema, infine, mi sembra sia costantemente restato sullo sfondo nelle pagine precedenti, più volte sfiorato senza esser preso di petto, cui vorrei dedicare qualche rapida considerazione conclusiva: quello del potere performativo, all'interno dei contesti sociali e delle elaborazioni politiche, delle emozioni.

La prima idea di questa ricerca origina dal mio incontro scientifico con David Freedberg, e con il suo lavoro sul potere delle immagini[4]. Tale lavoro mi ha rinviato con evidenza, sin dalla sua prima lettura, alle rappresentazioni della Passione, con cui molte volte nelle mie ricerche ho avuto a che fare (da quelle dell'arte gotica e rinascimentale sino alle immagini cinematografiche, da quelle del Pianto di Jacopone da Todi a quelle dei mille teatri popolari del Mezzogiorno italiano contemporaneo, in cui altrettanti Cristi piagati portano la loro croce al Calvario e su di essa vengono messi a morte). Queste rappresentazioni spingono a interrogarsi intorno al rapporto intercorrente tra l'emozione generata dalla messa in scena della sofferenza e l'elaborazione collettiva delle strategie sociali. Come, in altri termini, il *pathos*, legato alla messa in scena della sofferenza di un giusto, alla teatralizzazione di una morte paradigmatica e all'elaborazione di un lutto paradigmatico, che sappiamo essere ciclicamente ricorrente nella vicenda collettiva dell'Europa cattolica, riesce a essere usato come strumento di manipolazione della vita sociale comunitaria, di inferenza, di elaborazione di strategie di dominio, o di resistenza.

L'interrogativo presente nei momenti aurorali della mia ricerca è divenuto, mi sembra, uno dei suoi motivi d'interesse (suscettibile, certamente, di un'attenzione più frontale e complessa di quella che ho sin qui avuto modo di esercitare).

Cerveno, però, ci consente di comprendere attraverso quali mediazioni della rappresentazione artistica (nella sua duplice articolazione di insieme architettonico e scultoreo e di *performance* teatrale) si formi l'emozione, non come oggetto cognitivo ma come fenomeno sociale; attraverso quali mezzi tale emozione si proietti nell'organizzazione sociale e politica comunitaria, contribuendo a coagulare relazioni. Di comprendere come il potere – nel caso che prendo qui in considerazione, quello locale, ma credo che variando la scala dell'osservazione i fenomeni possano avere una qualche identità e ricorrenza – utilizzi i regimi emozionali espressi attraverso l'opera d'arte e tenti di canalizzarli dentro la struttura gerarchica che elettivamente deve creare al fine del suo mantenimento; e come sovente tale potere vada in scacco, proprio perché il regime emozionale sostanzia e sorregge processi di elaborazione autonoma (talvolta resistenti o antagonisti).

Nient'altro, insomma, che esercizi dentro la realtà di quel potere delle immagini cui Freedberg ha dedicato attenzione? In parte si. Rovesciando, però, l'approccio ermeneutico. Non a partire da una generale valutazione delle ragioni del potere, dunque, ma a partire dall'esegesi dettagliata delle pratiche sociali che consentono al potere di essere tale, alle immagini di esercitare la loro specifica funzione nel dominio umano, e agli attori sociali di resistere al potere e al dominio, esperendo lo spazio di una propria autonoma relazionalità.

4 Cfr. FREEDBERG, D. *The Power of Images. Studies in the History and Theory of Response*. Chicago: Chicago University Press, 1989.

EL TEATRO DEL CONFLICTO. PASIONES VIVIENTES EN SICILIA ENTRE PIEDAD POPULAR, POLÍTICAS LOCALES Y NEGOCIO TURÍSTICO

Ignazio E. Buttitta

Università di Palermo

I

Hasta nuestros días en Sicilia las ceremonias de la Semana Santa constituyen un momento central del calendario de ceremonias, que resume la vida laica y religiosa de la comunidad: son la síntesis de su historia cultural, económica y política, ocasiones de representar y de afirmar un ideal orden social y del consiguiente sistema de valores, de exaltación del patrimonio propio y de la propia memoria cultural (cf. Assmann 1997; Severi 2004). En estas circunstancias, así como ocurre en el caso de las fiestas patronales, todas las componentes de la sociedad del pueblo se encuentran y están involucrados, aunque con grados y modos distintos, en la preparación y ejecución de los ritos que se realizan desde el Domingo de Ramos hasta la Pascua.

Los ritos de Pascua, de lugar a lugar, presentan caracteres (momentos de representación y simbolismos rituales) tal vez muy distintos, que dejan entrever con mayor o menor evidencia el marco histórico-cultural y la tradición de cada lugar: en unos casos, especialmente en los centros rurales, llaman con absoluta evidencia a una visión del mundo y costumbres típicas de las culturas agro-pastorales y enseñan símbolos rituales (ostensión de frondas vegetales, orgías alimenticias, encendido de hogueras y procesiones de antorchas, disfraces, danzas de los pasos de los santos o de los gigantes representantes los apóstoles, etc.) que indican la exigencia de promover la *renovatio temporis* y revelan el ligamen míticamente instituido «entre la reapertura del ciclo vital significada por el renacimiento primaveral de la naturaleza y el asunto ejemplar de la muerte y resurrección del Hombre-Dios»[1]; en otros casos, especialmente en las capitales de provincia y en los pueblos más grandes, se vuelven a tomar las tradiciones barrocas y se ven desarrollar solemnes y ordenadas procesiones de cofradías y maestranzas; a veces distinguidas por la ejecución de importantes cantos polivocales, los *lamenti*, que acompañan grandes pasos con grupos estatuarios que representan escenas de la Pasión; en otros casos se escenifica, de forma itinerante o en un palco, la pasión de Cristo en sus episodios más importantes con la intervención de actores y comparsas. Hoy en día hay cinco pueblos de Sicilia en donde se representan las funciones vivientes más importantes de la Pasión de Cristo. En Francavilla y Montelepre el Viernes Santo, en Marsala el Jueves Santo, en Buseto el Domingo de Ramos, en Collesano en los meses de verano. Podemos observar, por inciso, que la ejecución de la representación en los días del Domingo de Ramos en Buseto y en verano en Collesano es debido a precisas razones de turismo. En el primer caso el rito se adelanta para evitar la coincidencia con la procesión de los *Misteri* de Trapani, grupos escultóricos en procesión en el Viernes Santo, que constituyen la más importante y atractiva manifestación de la provincia, en el segundo caso el rito se retrasa al verano para garantizar la más larga participación de turistas y de los emigrantes que en la temporada de verano vuelven a Collesano.

Siendo momentos de exhibición publica de la fe y de exposición de una «ideal» identidad comunitaria,

1 D'ONOFRIO, p. 144.

Marsala (Tp), Jueves Santo. Fotografía: A. Russo

los ritos de la Semana Santa son, en su complejo, el espacio-tiempo electivo de afirmación, negociación y reconfiguración de las relaciones de poder que existen entre las distintas componentes que animan y «gobiernan», más o menos oficialmente, más o menos explícitamente, las sociedades del pueblo: instituciones municipales, clero, cofradías, asociaciones «culturales», «profesionales», «políticas», «de interés», tal vez también grupos de delincuentes, etc. Cada una de estos componentes, de estos agentes del territorio, promueve intereses específicos que muy a menudo están entre ellos en contraposición, buscando el control de los momentos tópicos de los ritos y manipulando *ad hoc* el simbolismo ritual. Así, por debajo de una narración escénica que quiere ofrecer la imagen general de una comunidad unida y solidaria, capaz de recomponer cualquier tensión por medio del culto católico y de las prácticas religiosas «tradicionales», se pueden observar desplegarse conflictos entre la municipalidad y la Iglesia, entre la Iglesia y las cofradías, entre distintas facciones de fieles, agregadas de forma variada, que representan los grupos económicos y políticos antagonistas. Esta «dialéctica del poder», esta búsqueda del consenso popular que se despliega en el control del proceso de la fiesta, puede ser bien observada con especial evidencia en la organización y en la celebración de las pasiones vivientes, a causa de los intereses económicos subyacentes (para su realización cada año se necesitan importantes sumas de dinero) y del siempre creciente interés del negocio del turismo y de las instituciones regionales hacia al patrimonio inmaterial y a sus momentos de representación con carácter público.

2

En este documento examinaré unos aspectos de estas complejas dinámicas proponiendo el examen de la Pasión Viviente del Jueves Santo de Marsala, llamada *i Misteri*, ceremonia recientemente interesada por luchas y polémicas que han alcanzado el nivel mediático, animando un vivaz debate hasta fuera de la comunidad e involucrando directamente las jerarquías eclesiásticas. Luchas y polémicas que han tenido como principales protagonistas dos categorías de fieles que, haciendo abstracción de una realidad más articulada, podemos definir como «conservadores» y «reformistas». Los primeros, los «conservadores», muy a menudo pertenecen a cofradías o comités que tienen adquiridos históricamente determinados privilegios en el control de los ritos o parte de ellos, son esos que haciendo un llamamiento al valor de la tradición oral y de la memoria, de la fe vivida como manifiesta participación emotiva según cuanto aprendido y observado de los padres, se oponen firmemente a cualquier intento de innovar o reformar símbolos y prácticas festivas; los segundos, los «reformistas», son los que apelan al respecto de la ortodoxia litúrgica que sienten que está comprometida por los usos «populares» que sienten como no propios al ejercicio de una sincera fe cristiana y muy a menudo, están calificados de forma despreciativa como «paganos», y son los fautores de una especie de estandarización de la ritualidad entre modelos textuales y registros expresivos controlados de forma muy rígida. Ellos, por lo tanto, están más cerca de las jerarquías eclesiásticas y de las asociaciones católicas, fautores, por lo menos a palabras, de una especie de conformismo de la acción y del pensamiento que adhiere al Catequismo de la Iglesia Católica.

Para definir mejor el contexto de nuestra narración, tenemos que recordar, aunque de forma concisa, la historia de la pasión viviente de Marsala. En el 1881, Giuseppe Pitrè, ilustre folklorista siciliano, volviendo a tomar un documento que le había enviado Salvatore Struppa en el 1877, que se titulaba *Sulle sacre rappresentazioni di Marsala* [De las representaciones sagradas de Marsala], nos informa que en los primeros del siglo XVIII había comenzado en Marsala, por la cofradía de Santa Ana, la costumbre de representar una procesión figurativa llamada los *Misteri*:

> Hoy en día —escribe Struppa— la procesión está dividida en ocho grupos, que reconocen cada uno el centro en la persona de Cristo, solo y único disfrazado. 1°. Un estandarte rojo con las conocidas iniciales S. P. Q. R. Muchos personajes están vestidos con una capucha cerrada, de un costal blanco y de la muceta; Cada uno lleva una bandeja cubierta por un pañuelo de seda, con alimentos, como limones y naranjas, habas verdes, vino, postres, pan, lechuga […] y Cristo está vestido a la Nazarena que bendice el pan; 2°. Los apóstoles, entre los cuales Judá con los 30 denares en la bolsa; Cristo captivo y ligado; muchos soldados *cum fustibus et lanternis*; […]; 3°. Cristo y Herodes con toda su corte; 4°. Cristo e Caifasso, San Pedro, la criada, uno que lleva el gallo; Cristo loco vestido con la clámide blanca; 6°. Cristo *Ecce homo*, Pilato, pretorianos y gamberros armados de flagelos, un centurion a caballo; uno que lleva un jarro con las palabras *lavit manus*, otro con la columna con *flagellavit eum*, otro con la corona de espinas con *posuerunt super caput ejus*, y otro más que cruelmente insiste en tirar de la cuerda que liga las manos del Cristo. 7°. Cristo que lleva la cruz en sus espaldas, ayudado por el Cirineo y tirado por un gamberro; una chica, la Verónica, que lleva en mano una mantilla blanca con la efigie de Cristo. 8°. […] un centurión a caballo, arepentido y que llora, judíos que llevan las escalas con las palabras *Ascendens cum scala*, […], unos clavos, unos dados, la sábana sagrada, unos jarros ensangrentados, unos martillos, […]; después siguen José de Arimatea, Nicodemo, Juan, niños y niñas, vestidas como judías que lloran a lado del féretro de Jesús depuesto, y la estatua de María Dolores. En tiempos que no son lejanos a nosotros —sigue Struppa— los Cristos eran todos curas y los otros personajes estaban interpretados por nobles y burgueses de Marsala; después, con el pasar del tiempo, la procesión cayó en manos de los obreros y de los campesinos[2].

Según la opinión de otros autores el origen de la procesión con disfraces fue a mitad del siglo XVII en el clima contrareformista introducido en Sicilia por las órdenes religiosas de los teatinos, barnabitas, somascos y jesuitas, que se dedicaban «a la instrucción moral de la juventud e a la elevación moral y cultural del pueblo», que promovieron localmente la institución de distintas representaciones sagradas: dramas relativos a la vida de los santos, a la Pasión del Cristo, procesiones con imágenes y con actores, mudas y recitadas. Al final del seiscientos, de hecho, llegaban a Marsala los padres crucíferos a los cuales se encomendó la iglesia de Santa Ana, sede de la homónima cofradía, que desde los primeros del seiscientos se ocupaba en la tarde del Jueves Santo de dar vida a una procesión de la estatua del Cristo muerto. Los crucíferos, está documentado, dieron, desde mediados del setecientos, una aportación organizativa a la procesión introduciendo los grupos animados en disfraz interpretados, como recuerda Struppa, por los aristocráticos y los ricos burgueses de la ciudad y por sus siervos. La necesidad que el Cristo presentara análoga cara en todos los grupos de actores de carne y hueso de los cuales tomaba parte, fue tal vez la razón que empujó los santos padres crucíferos a idear el uso de las máscaras de cera para los que tenían que interpretarlo en los distintos grupos (hoy en día las máscaras son de cartón piedra). A mediados del ochocientos la organización de la procesión pasó en las manos de las maestranzas artesanas locales que consiguieron realizarla con cierta regularidad, teniendo que usar a extras de pago buscados entre los pobres. Después de la Primera Guerra Mundial en la procesión

2 PITRÈ, pp. 113-115.

Marsala (Tp), Jueves Santo. Fotografía: A. Russo

figurada, que era por tradición muda, se introdujeron unos textos cortos recitados. Desde mediados de los años treinta, a la organización de la procesión contribuyó la asociación «Dopolavoro» que sustituyó los tradicionales disfraces del seiscientos con improbables reproducciones de trajes de la época judaico-romana. Entre los años sesenta y setenta, se asistió a distintas transformaciones, los distintos personajes de la procesión, que en el pasado, como se ha dicho antes, habían sido interpretados por hombres y mujeres buscados tras remuneración entre las clases sociales menos acomodadas, ahora dichos roles se confiaron a jóvenes de las asociaciones catolicas y a actores neófitos de las compañías de teatro locales. La procesión se enriqueció de elementos escénicos, como una biga, y de módulos más amplios de recitación, desarrollando cortos diálogos entre Cristo y los apóstoles, entre Pilato y Claudia, etc. introducidos en los primeros del novecientos[3]. Es en este periodo cuando la sagrada representación de Marsala comienza a atraer espectadores que provienen de toda la isla y turistas italianos y extranjeros.

Hoy, la pasión de Cristo prevé la intervención de un copioso número de actores y extras (más de cien) disfrazados, en seis grupos distintos que sustancialmente vuelven a tomar los que describió Struppa para finales del ochocientos: 1. Jesús acompañado por los apóstoles; 2. La captura de Jesús y Jesús ante Caifás; 3. Jesús ante Herodes; 4. Jesús ante Pilato y el *Ecce Homo*; 5. La subida al Calvario con Jesús llevando la cruz; 6. Jesús muerto en una camilla y acompañado por chicas vestidas a luto, por los cofrades, por el simulacro de la Dolorosa. Cada grupo está precedido por un encapuchado que lleva la cruz y por judíos que tocan la tromba y el tambor. El cortejo está abierto por por una fila de niñas vestidas de blanco que llevan unas bandejas con pan, lechuga y frutos de distinto género en referencia a la última cena y por niñas y chicas, llamadas *veroniche*, que llevan vestidos muy elaborados y variopintos y llevan en la cabeza unas coronas muy complejas desde los cuales sale una mantilla blanca. El momento apical del rito es la representación de la subida de Cristo al Calvario: el Cristo cansado por el peso de la cruz y tironeado energéticamente por un judío por la soga que le aprieta a la cintura, se cae repetidamente al suelo. Llegan en su socorro el Cirineo que lo ayuda a levantarse y la Verónica, seguida por las criadas con las coronas de oro, que le seca piadosamente la cara. Así, lentamente, el doloroso cortejo llega el Gólgota adonde Cristo, junto a los ladrones, es crucificado y, después, depuesto.

En conclusión, se puede observar, entonces, que no existen fuentes seguras que permitan de fechar con precisión absoluta el origen de la procesión figurada del Jueves Santo, se puede afirmar con certidumbre que el drama de la Pasión de Cristo, se transmite sin solución de continuidad, aunque con pequeños retoques, reformas y desarrollos desde hace siglos[4], así que eso representa, además de las también relevantes motivaciones religiosas, un elemento de la memoria de la cultura local y del sentido de pertenencia, un poderoso símbolo de identidad para ser exhibido a la comunidad y al exterior.

3

Como se ha dicho antes en este documento me centraré en los episodios recientes que han visto enfrentados a los «conservadores» y a los «reformistas».

Problemas relativos a las modalidades de desarrollo de los ritos de la Semana Santa que comenzaron a manifestarse desde el mismo momento en que al vértice de la Diócesis de Mazara del Vallo, a la cual pertenece Marsala, es nombrado el nuevo obispo, monseñor Domenico Mogavero, que asume una postura crítica en referencia a las anteriores gestiones de la diócesis. Él decide, de hecho, intervenir para reconducir la ceremonia del Jueves Santo, hoy en día gran evento de interés turístico a su original espíritu de colectiva y sincera manifestación de la fe. En especial modo a Monseñor Mogavero le parecen no apropiadas las partes en las cuales se recitan durante la procesión las plegarias, que ejecutan ciertos actores en ciertas escenas, pues le parecen incoherentes con los hechos que se llevan a la escena. No resulta sencillo modificar usos consolidados y compartidos. El obispo toma tiempo, investiga, evalúa qué hacer, hasta que en el 2010 decide hacer valer la autoridad, que le compite por el rol que tiene y expide unas directivas muy precisas. La comunidad rumorea, exprime públicamente su disenso. El obispo, entonces, en las semanas anteriores a la manifestación convoca una rueda de prensa en el auditorio de la ciudad, que se transforma en una verdadera asamblea ciudadana. Aquí se reporta cuanto declaró el obispo en aquella ocasión:

> Este encuentro lo había programado después de la reunión con la cofradía de Santa Ana, en el cual se hablaron los criterios a los cuales se tenía que inspirar la realización de la «Sagrada Representación con cuadros vivientes de los misterios de la Pasión de Nuestro Jesús Cristo» que tendrá lugar el próximo Jueves Santo en Marsala. Mientras tanto, —es siempre el obispo a hablar— en las últimas semanas, se han levantado voces en la prensa (local y no) y en Internet, en algún caso también con insultos pesantes hacia mi persona, que, en base a noticias que no sé de donde provienen, me han atribuido decisiones unilaterales y arbitrarias, que además no responden a verdad. He tenido, por lo tanto, que tomar acciones ante una verdadera acción de desinformación, no sé por quién organizada y con qué intenciones. Para dejar las cosas claras, deseo dar en esta sede algunas comunicaciones verdaderas y oficiales.
>
> a. Antes que nada, deseo hacer presente que me he ocupado de la manifestación del Jueves Santo, haciendo hincapié exclusivamente para ponerla en valor bajo el perfil espiritual, cultural y artístico, sin voluntad ninguna de descalificarla y, menos que nunca, de abolirla. Está claro que para proceder en esta línea me he preocupado, antes que nada, de escuchar algunos vecinos de Marsala, que pudieran darme opiniones y evaluaciones que abarcaran en arco de tiempo lo suficientemente amplio y así entender cómo se obró en los últimos diez/quince años. Después de esto me documenté con los materiales a disposición […] para evaluar el desarrollo y las modificaciones recién introducidas. El texto al cual he hecho referencia es el de Nicolò Gambina, *La processione del «Giovedì santo» in Marsala* […]. En este – sigue Monseñor Mogavero – aparte del elevado contenido religioso, emergen muchos aspectos de carácter histórico, folclórico y organizativo que solamente él (Gambina) ha podido observar y contarnos, habiéndolos vivido la gran mayoría en primera persona por su larga e infatigable militancia entre los organizadores de la procesión. Las atestaciones de apreciamiento y el plauso que han dado a este tomo algunos vecinos de Marsala, sacerdotes y laicos, son – a mi parecer – la mejor garantía del valor de cuanto en ello expuesto. Adquiridos los elementos necesarios y suficientes, me he confrontado con la Cofradía de Santa Ana, único interlocutor institucional, responsable de la organización y de la realización de la manifestación.
>
> b. En relación de la estructura de los cuadros he atenido a cuanto descrito por Gambina: «Los grupos que componen la Procesión son seis y representan las varias fases del drama de Cristo» […].
>
> c. Ninguna referencia hace Gambina —aquí Mogavero llega a hablar del aspecto más crítico— a los diálogos, y que el hablado haya sido introducido recientemente puede ser testimoniado por aquellos que aún recuerdan la representación muda de no hace mucho años (y aquí Mogavero afirma en falso, habiendo sido los diálogos introducidos en los primeros años del novecientos y aumentados en los treinta). No obstante eso, —sigue el obispo— en el encuentro con la Cofradía de Santa Ana se estableció que una voz fuera del campo leyera el texto evangélico relativo a aquel cuadro […].

3 Cf. PIAZZA, pp. 107 s.

4 Cf. PIAZZA, p. 104

Burgio (Ag), Domenica di Pasqua. Fotografía: A. Russo

> Finalmente se decidió que, para respectar el carácter de representación sagrada, el guion contuviera solamente textos de los Evangelios, omitiendo textos que provinieran de los Evangelios apocrifos y otros añadidos que estaban libremente redactados.
>
> d. Todo cuanto se ha afirmado hasta aquí se ha tratado con la Cofradía de Santa Ana en un encuentro lleno de pasión y lealtad […]. Esto —concluye el Obispo— es cuanto he querido comunicar en esta sede para librar el campo de malentendidos y ambigüedades y para confirmar que quiero que se valore la sagrada representación bajo el perfil religioso, cultural y artístico para el buen nombre de Marsala y de sus genuinas y nobles tradiciones.

Es interesante observar que para sostener su posición «reformadora» Mogavero hace un llamamiento por un lado a la «tradición», las afirmaciones de Gambina, notable interprete y coordinador durante décadas de los ritos, y por otro lado el *consensus gentium*, las atestaciones de estima de laicos y sacerdotes, el soporte de los cofrades de Santa Ana, tradicionales organizadores del evento. Además es relevante que la acusación que se le hace a él es la de querer realizar una procesión muda, o sea que al menos una parte de los fieles considere una reducción al silencio la eliminación de los textos de los «Evangelios apocrifos y otros añadidos que estaban libremente redactadas» que, por otro lado, éstos son también parte de la tradición que se ha transmitido oralmente y que define a los ojos de los participantes la verdad y la identidad del rito, elevándolo a símbolo de memoria y comunitario.

Reducir el problema a una banal cuestión interpretativa y a la mondadura de los ritos de algunos aspectos paralitúrgicos, sería muy restrictivo. En realidad, lo que ocurre es —voy a anticiparlo ahora para retomarlo en mis conclusiones— el reflejo de las perimetrales tensiones jurisdiccionales y políticas que invisten todo el territorio diocesano desde el momento del nombramiento de Mogavero. Es evidente, de hecho —como he podido aprender durante mis investigaciones en campo— cuánto las tensiones acerca de las formalidades ejecutivas de los ritos sean ampliadas, si no generadas, por la contraposición entre los grupos de fieles y de sacerdotes que quedan ligados al obispo anterior, monseñor La Piana, de un lado, y monseñor Mogavero y sus acólitos por otro. Una contraposición esencialmente atribuible a una exigencia de control del territorio, de los edificios y de los bienes eclesiásticos y de las relativas financiaciones, de las decisiones políticas, no último la de la apertura, fuertemente querida por Mogavero, de un constructivo diálogo con las consistentes comunidades migrantes históricamente presentes en el territorio de la diócesis.

A pesar de la intervención obispal, en los años siguientes continuarán persistiendo problemas relativos a las modalidades de ejecución de los ritos (de hecho, las indicaciones del obispo no serán en realidad integralmente acogidas por los cofrades de Santa Ana y por los intérpretes de las diferentes escenas de la representación sagrada) y tensiones interpretativas sobre su valor religioso real. Tan evidentes son éstos problemas que están mencionados también en sitios web que ofrecen una presentación turística del Jueves Santo en Marsala. Se lee en una ficha de marsalaturismo.com del día 24 de enero de 2013:

> Muchos consideran éstos ritos profanos y desacralizadores; en realidad, solo son dramatizaciones de las cuales el hombre se sirve para que revivan de forma figurativa los eventos de la vida de Cristo, así que se pueda visualizarlos y celebrarlos mejor. Pues, la fuerza de éstas manifestaciones, que se basan sobre una gran piedad, conmoción y un profundo sentimiento religioso, reside precisamente en sus capacidades de ser inmediatamente populares, transformando los valores y los sentimientos religiosos en gestos simples, que pueden comprenderse de forma sencilla por la gente que asiste y que se hace partícipe del acontecimiento.

El nunca cerrado contraste entre las distintas facciones de fieles, cada una haciendo referencia a sus referentes clericales, estalla al final durante la manifestación en 2015, documentada por la retransmisión televisiva en directo dedicada a éste acontecimiento. El superior de la Cofradía de Santa Ana, apoyado por el cura de Marsala, echa de la procesión a los actores que interpretaban los apóstoles en el primer grupo, acusándolos de haber actuado el Padre Nuestro, en contraste con sus indicaciones que seguían las disposiciones del obispo. El acontecimiento es de inmediato grabado por los medios. Ya al día siguiente, los periódicos de mayor difusión en Sicilia, *La Repubblica* e *Il Giornale di Sicilia*, dan noticia en sus ediciones en imprenta y en sus sitios web:

«Padre Nuestro no autorizado, figurantes echados de la procesión», titula *La Repubblica*. En el artículo se puede leer (Laura Spanò, 3 abril de 2015):

> El grupo de los Apóstoles de la Procesión de los Misterios Vivientes de Marsala recita el Padre Nuestro, una parte que no estaba prevista en el guion, y en respuesta, es echado de la procesión aun en curso. Todo ocurrió mientras la procesión desfilaba por las calles del centro de la ciudad entre alas de fieles y de turistas. Los actores que interpretaban los apóstoles recitaban el guion pero con una variante, no autorizada. Estaban recitando el Padre Nuestro y pasa algo de inesperado. El secretario de la cofradía alcanza el grupo gritando «la procesión no es vuestra, la procesión la dirijo yo y tenéis que hacer lo que digo, si no tendréis que iros de aquí». Todo ello bajo la mirada incrédula del grupo y sobretodo del público que aún no se entera de lo que está pasando. La procesión sigue con la plegaria del Padre Nuestro pero llegando a la vía Giovanni Amendola llega también el cura de Santa Ana, Don Tommaso, quien ordena a los componentes del grupo dejar de recitar. «Nos obligan a abandonar la Representación Sagrada y a ir a la iglesia para retirar nuestros efectos personales» cuenta uno de los representantes del grupo. Con el grupo de los apóstoles se marchan otros figurantes: los pastores con los corderitos, los burros, y todas las figuras que formaban parte del cuadro. Entonces, la procesión siguió incompleta entre la indignación de muchos de los fieles que asistían. Los apóstoles —precisa al final la autora del artículo— parece que conocieran las disposiciones del Obispo Mogavero de no recitar el Padre Nuestro.

En el *Giornale di Sicilia*, que cuenta también los hechos en un artículo denominado «Espulso un gruppo di fedeli «dissidenti», caos alla processione a Marsala» [N.d.T. Expulsados un grupo de fieles «disidentes», caos en la procesión de Marsala] (Dino Barraco, 3 de abril de 2015), se añade:

> El episodio creó la vibrante protesta de los asistentes a la procesión y no faltaron invectivas hacia quien habría impuesto al grupo de dejar la procesión. Sobre el episodio el Obispo Domenico Mogavero no quiso hacer ninguna declaración a la espera de escuchar el cura y

conocer el exacto desarrollo de los hechos». Comenta un lector: «¡Qué vergüenza! ¡Hicieron bien el grupo de apóstoles al dejar la procesión, una señal fuerte contra las prevaricaciones eclesiásticas, viva la democracia!»

Trapani 24, periódico local *on-line* cercano a la curia de la diócesis ataca:

> Nuevos detalles salen a la luz sobre los hechos de ayer, la procesión del escándalo en Marsala. Los apóstoles estaban enterados de la disposición del Obispo Mogavero de no recitar el Padre Nuestro. No obstante este hecho — nos hacen saber desde la Curia— han probado a escondidas el Padre Nuestro para recitarlo durante la procesión. En buena substancia habrían trasgredido una orden del mismo obispo. […] Mientras lo ocurrido puede terminar aún peor. Habiendo hablado por teléfono con don Tommaso, que no deja ninguna declaración, pero anunció que en el día de hoy él mismo presentará una querella en contra de los que «han difamado y ensuciado a la Iglesia».

El actor que hacía de Jesucristo en el grupo de la procesión que fue echado, afirma: «Nosotros no estamos enfadados ni con don Tommaso ni con el obispo, hicimos un gesto de respeto hacia la ciudad. Sé que no hemos seguido el guion, no creo que tenga consecuencias penales relevantes». Añade uno de los apóstoles «amotinados»: «Es cierto, no seguimos el guion recitando el Padre Nuestro. Ha sido la gente por la calle que nos pidió decir la única plegaria que Jesús Cristo nos dejó. Por esta petición de la ciudadanía nos hemos sentido con el deber de recitar el Padre Nuestro. La procesión no es de la Cofradía de Santa Ana, es de la ciudad de Marsala».

Además de las propias declaraciones, los apóstoles «explulsados» confían su colectivo malestar a un comunicado de prensa: «A nuestro grupo, que representaba los doce apóstoles con Jesús, mientras la procesión iba por las vías de la ciudad ha sido prohibido de recitar la Palabra de Jesús, rezando el Padre Nuestro, por parte de la cofradía y en especial modo por su secretario […]». Uno de ellos, Nino Lenna, añade con un *post* en Facebook inmediatamente llevado a la prensa por los periódicos locales *on-line*:

> Como todos los años, desde hace muchos siglos hasta hoy, tuvo lugar en Marsala la Sagrada Representación del Jueves Santo. Participé, como hice otras veces, interpretando el rol de Pedro en el grupo de los Apóstoles de Jesús. Todo se estaba desarrollando según el guion, preparado con esfuerzo durante meses con sacrificio y renuncias personales. La única modificación, si así se puede decir, por lo que estaba previsto en el evento, la recitación del Padre Nuestro, rezo que aglutina a toda la humanidad cristiana y palabra de Nuestro Señor Jesucristo. Después de la recitación nuestro grupo fue alcanzado por el secretario de la cofradía (un chico de poco más de veinte años) que con postura de amenaza como si hubiéramos interpretado una oración sacrílega, nos intimó a acabar. Al escuchar esto, todos nosotros nos miramos a la cara y, con un sentimiento de mortificación frente al público que escuchaba sin poder creer las expresiones de aquel chico con americana azul, decidimos seguir con nuestra representación. […] el cura de Santa Ana, entonces, nos ordenó, no seguir con el recitado. De común acuerdo, comunicamos a don Tommaso que habríamos seguido con la representación, siendo conscientes de nuestras responsabilidades (y también del hecho que la procesión es del pueblo de Marsala y de nadie más). […] Dos cofrades nos cerraron, entonces, el camino y nos impusieron a abandonar la procesión. Todo ello en frente de un público incrédulo y estupefacto que empezó a protestar también en voz alta. Pocas veces en mi vida me había sentido tan humillado, pero al mismo tiempo orgulloso de haber defendido la cristiandad, el folklore y las tradiciones de la ciudad que quiero.

Ante el florecer de declaraciones y ataques, el obispo, implícitamente acusado de ser la causa de los desordenes, decide de replicar:

> Es inadmisible —declara monseñor Mogavero— la instrumentalización del Padre Nuestro hecha por un grupo de intérpretes y por los, que con modos y palabras incívicas en la calle y en las redes sociales, han desplazado de forma astuta la atención sobre los hechos ocurridos. […] No se quiere impedir a nadie rezar. Solamente hago observar que el cuadro del Padre Nuestro no está en los hechos de la Pasión y, entonces, no se prohibió de rezar, sino representar la escena en la que Jesús enseña el Padre Nuestro a sus discípulos. Todo lo demás es fantasía y un pretexto para hacer polémica y echar descredito; Cada actividad humana y cada manifestación, especialmente si es pública y cultural, tiene unas reglas y éstas hay que respectarlas. La conducta del grupo que recitaba, que, de forma incorrecta, violó las reglas, se comenta por sí misma y la gravedad de esta forma de actuar es aun más reprensible, porque se ataca al cura don Tommaso Lombardo y a mí mismo con posturas y palabras desde luego que no son de cristianos y, en unos casos, con tratos de agresividad que hay que evaluar bajo el perfil penal. Estas formas de actuar están en claro contraste con la oración en general y con la oración de Jesús en especial modo.

El debate, entonces, se enciende. Internet se llena de consideraciones y comentarios de los sostenedores de las dos facciones, los «conservadores» y los «reformistas». Un cierto Salvino Rosano escribe para dar soporte al obispo, acusando los rivales de tener solamente intereses lúdicos, económicos y de reconocimiento social:

> Me parece que está claro que lo que interesa, según los que ha llegado a aparecer en los periódicos, es principalmente el éxito de la procesión solamente bajo el perfil de evento turístico, folclórico, comercial, de marketing, de prestigio y sólo relativamente religioso, visto que no se reconoce al obispo el derecho de guiar el aspecto meramente religioso. Este derecho lo tiene por el Magisterio de la Iglesia y entonces por el mismo Cristo del cual él es legitimo representante, mientras al revés estos aspectos, a mi parecer, tendrían que ser todos subordinados al evento religioso de la Pasión de Cristo que tendría que ser una representación participada por procesión por el pueblo para dar las gracias a Jesús de su gran Misericordia que se manifestó donando su Vida para darnos la Vida. Sin embargo, hoy, desafortunadamente los intereses de mercado superan el valor de las personas y hasta del mismo Dios. Más que escandalizarnos por el hecho que los operadores que prepararon la manifestación no hayan respectado las instrucciones que había dado de forma legítima el pastor de almas prepuesto, se protesta porque el mismo, por la responsabilidad que tiene por su ministerio, puso orden ante el acto de rebelión manifestado, excluyendo los rebeldes de la sagrada representación en curso. Habría que recordar, a mi parecer, que el mismo Jesús echó del templo a los que encontró a comprar y vender porque «Está escrito: Mi casa será llamada casa de oración, pero ustedes la han convertido en una cueva de ladrones» (*MT* 21, 13).

De forma hábil el comentador desplaza el objeto de la disputa. Lo del obispo no es un injusto atentado a la tradición cultural local, se trata, más bien, de un ataque obligado a la mercantilización de las ceremonias religiosas. En el otro frente, mientras tanto, explota el mal humor y la intolerancia hacia aquella que es sentida como una indebida injerencia del clero en una ceremonia considerada «cosa» del pueblo. De hecho es esta una buena ocasión para criticar en su complexo la acción del nuevo obispo. Escribe un tal Claudio Rallo:

> Esta ciudad no termina nunca de sorprendernos, y ahora hemos llegado al punto más bajo. La clásica y tradicional «procesión», desde siempre momento de encuentro, de oración, de prestigio y de júbilo para toda la ciudadanía de Marsala, ha sido estropeada tal vez en la peor forma posible y se queda manchada indeleblemente. Echar los apóstoles de la Sagrada Representación del Jueves Santo porque están recitando el Padre Nuestro es como expulsar a los jugadores de la selección del campo porque están cantando el himno de Mameli. Una ofensa gravísima para todos aquellos que en estos meses se han entrenado dedicando parte de su tiempo al Señor con fe y pasión. No creo que la responsabilidad de lo ocurrido sea de los individuos singulares, porque creo —y aquí aflora la crítica a la obra de Mogavero— que el problema surge por un sistema eclesiástico confundido, hoy más enfermo que nunca. […] Es inconcebible que el Padre Nuestro se pueda recitar en la Iglesia, pero no durante la procesión. […] Es una situación paradójica y ridícula. Está claro que la mía no quiere ser una polémica en contra de todo y de todo el mundo, sino una sencilla crítica constructiva para que reflexionen los responsables de esta payasada y evidenciar en modo neto la gravedad de lo ocurrido. Creo que haya llegado el momento de hacerse un examen de conciencia y hacer el *reset* de todo.

A Rallo se añade el director de la cabecera más conocida *on-line* de Marsala, *marsalaviva.it*, Giacomo Di

Girolamo, recordando que la recita del Padre Nuestro por el grupo de los apóstoles:

> Era un clásico de la procesión de Marsala hasta hace pocos años. «Era» porque después el Obispo Mogavero quiso poner un poco de orden en una manifestación que en los años, entre la creatividad de los directores locales y la exuberancia de algunos actores de un día, se había puesto como una especie de parodia de la Pasión de Mel Gibson. [...] Pero hay formas y lugares para discutir ese tema. No se puede hacer en la plaza. El Jueves Santo es un escaparate de la ciudad. Los turistas nos miran, un trocito de mundo nos mira. Hay maneras y maneras de poner las cuestiones religiosas —y que entonces pertenecen a los que practican la religión, no al mundo entero— sin transformarlas en cotilleos. Y, al revés, siendo nosotros de Marsala, hacemos reír a los que nos miran.

Monseñor Mogavero, pastor bueno y severo, hombre de gran inteligencia como yo mismo que soy su amigo puedo testimoniar, quiso consolidar de forma legítima su poder, tambaleante antes una parte de sus ovejas de Marsala, a través de la gestión de los ritos públicos. Una praxis bastante normal, consolidada y validada durante siglos de ejercicio, se podría decir. Por esa finalidad, con el soporte del cura local don Tommaso, él vuelve a poner hábilmente bajo su control la Cofradía de Santa Ana. Pero éstos interpretan el papel de nuevos ordenadores que le han asignado de forma exagerada. Desde luego el obispo no hubiera querido que se procediera públicamente a un violento acto de fuerza, capaz solamente de alimentar el disenso que corría entre sus fieles hacia su magisterio y provocar un escándalo público. Por otro lado, la de los apóstoles es una acción consciente de resistencia, explícitamente en contra de la reforma de la tradición y implícitamente en contra de las políticas de Mogavero y del grupo de intereses a él ligado.

4

Para enfocar correctamente el desarrollo de los eventos (el choque, contextual y siguiente a la ejecución del rito entre los «conservadores» y los «reformistas») y también las formas utilizadas (el uso de los periódicos *on-line* y de Facebook) y los contenidos (la llamada a la memoria y a las tradiciones del pasado) del consiguiente debate público, hace falta hacer referencia a la más general cuestión de las relaciones de poder que invaden la dimensión ritual y a las modalidades de sus articulaciones dialécticas, en especial modo las que son explícitas en las estrategias de manipulación de los símbolos rituales.

Las ceremonias públicas de carácter religioso son, es un hecho conocido por los estudiosos de ciencias sociales, el espacio-tiempo de construcción y reconstrucción de las relaciones de poder, de afirmación de las identidades sociales específicas, más bien que momentos de una mera y cíclica representación y refundación. Mejor dicho, es la misma dimensión repetitiva y de refundación de las ceremonias religiosas, que tienen la legitimación de la dimensión sagrada y que las constituye como momentos dialécticos ideales entre los distintos poderes históricamente y procesualmente presentes en el interior de una comunidad, que las hace lugares y tiempos electivos para «representar/construir/contestar […] *status* sociales» y para afirmar «reivindicaciones políticas y actitudes morales»[5]. Las prácticas rituales de las fiestas, vividas públicamente, con fuertes componentes de representación e intensa participación emotiva, se revelan instrumentos por medio de los cuales declarar y reivindicar prerrogativas y derechos, competir para el reconocimiento del *status*, «instrumentos que juegan, entonces, un rol decisivo en la producción de espacios (sociales, económicos, administrativos, fiscales, devocionales, de identidad) diarios»[6].

El momento festivo, espacio-tiempo de la producción y reproducción de la memoria comunitaria y de la legitimación individual y de categoría, constituye, entonces, un observatorio privilegiado para reflexionar en los contenidos ideológicos de la comunidad y sus distintos componentes, sobre su capacidad de autoreflexión, de elaboración y resolución temporánea o exaltación de los conflictos que la atraviesan y además sobre los estilos de transición de las distintas *agencies* presentes en el territorio.

Dentro de este marco general de referencias, el episodio aislado, el pequeño acontecimiento local, se escapa a una lectura más sencilla en los términos de envidias personales y de folklore local, y asume la correcta dimensión de momento de emersión pública

5 PALUMBO, *Rito…*, p. 85.

6 PALUMBO, Rito…, p. 82.

Villarosa (Cl), Venerdì santo. Fotografía: A. Russo

del conflicto que atraviesa por debajo una comunidad, de estrategias de afirmación del propio poder y de las relativas retóricas para legitimar las propias ideas, adquiriendo así un valor ejemplar.

Los lenguajes adoptados, las retóricas en la exposición, las estrategias puestas en acto para definir derechos y prerrogativas, para afirmar una identidad fuerte y muy competente[7], se revelan, en el caso de Marsala, en prácticas análogas entre las dos facciones contrapuestas, de hecho recíprocamente perfectamente comprensibles y comprensibles a todo el contexto local. El conflicto se polariza sobre uno específico y altamente significativo símbolo ritual, la oración del *Padre Nuestro*, la oración que el mismo Cristo enseño a los apóstoles (hecho que, por sí mismo necesitaría una reflexión especifica que en este lugar no se puede realizar). Ambos contrincantes, el clero y la cofradía, por un lado, los actores que representaban los apóstoles, por el otro bando, son los representantes de dos facciones más amplias, de distintas visiones de la fiesta y, finalmente, de distintos sistemas de intereses territoriales, y ambos, decíamos, hacen un llamamiento a la tradición y a la esfera religiosa, a la fe vivida de forma sincera según los preceptos litúrgicos los «reformistas», a una fe practicada, inmemorial, y no menos llena de pasión la que viven los «conservadores».

La lucha entre las dos facciones se confía al capcioso y selectivo empleo de las fuentes, a omisiones, a lecturas facciosas y se extiende en la reconstrucción de la historia, en la manipulación de la memoria, una memoria presentada por ambos contrincantes como compartida: el obispo cita documentos escritos y hace una llamada al consentimiento por parte de numerosos religiosos y laicos a su acción reformadora, los apóstoles recuerdan la tradición oralmente transmitida y el hecho que la recita del Padre Nuestro se la había pedido la gente. Ambos contendientes, entonces, afirman el valor que da legitimación del *consensus gentium* y de la continuidad en el tiempo. El obispo, muy consciente de haber con su acción reformadora determinado una ruptura, una discontinuidad, presenta todo ello como un momento de vuelta a la auténtica, porque más antigua, modalidad de ejecución ritual, como una reactualización de un mítico modelo de las origines. «En el pasado, entonces, y por medio del pasado su huellas se anclan (y entonces, de forma opuesta y complemen-

7 Cf. VISCEGLIA, p. 27.

taria se cntrovierten) los fundamentos de los derechos y de las prerrogativas de una y de la otra parte en conflicto» escribe Palumbo[8].

El episodio de contraposición ritual, concluimos, es el reflejo de una más extensa y profunda contraposición entre grupos enfrentados, entre los que se han quedado fieles a la anterior gestión episcopal, la de monseñor La Piana, y a sus intereses en el territorio, y los que han saludado la nueva como momento de redistribución y redefinición de las relaciones de poder y los relativos intereses. El ser «conservadores» o «reformistas» es por supuesto justificado por una íntima y individual adherencia a un cierto modelo de práctica religiosa pero está claramente también conectado, si no determinado, por el reconocimiento o menos de los que encarnan la *auctoritas* eclesiástica en aquel momento y por el compartir de sus direcciones políticas y administrativas. Los «apóstoles» y sus partidarios no protestan por la legitimidad de la jurisdicción eclesiástica y la autoridad de la Iglesia por lo que son, ellos impugnan más bien la incapacidad y la inadecuación a interpretar su superior papel de garantía de parte de los que los encarnan en aquel momento, (monseñor Mogavero, don Tommaso, el superior de la cofradía) intentando así de deslegitimarlos como personas y no como instituciones.

Hace poco tiempo, encontrándome sentado a cenar con don ***, ex miembro de la curia diocesana de Mazara y ex cura de Castelvetrano, ciudad donde en los años pasados ocurrió una «contraposición pascual» símil, hablando de dichos desordenes festivos, me dijo, con énfasis: «¡estimado profesor, ya puede ver que confusión hay hoy en día, éstas cosas nunca hubieran pasado con monseñor La Piana, él fue el último obispo de la diócesis de Mazara!»

8 *Rito…*, p. 89.

BIBLIOGRAFÍA

ASSMANN, Jan. *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*. Torino: Einaudi, 1997.

BENIGNO, Francesco. «Leggere il cerimoniale nella Sicilia spagnola». En *Mediterranea. Ricerche storiche*. 12, 2008, pp. 133-148.

BLOCH, Maurice. *Essays on Cultural Transmission*. London: Berg, 2005.

Brescia: Morcelliana, 1986, pp. 95-132.

BUTTITTA, Antonino, ed. *Le feste di Pasqua*. Palermo: Sicilian Tourist Service, 1990.

BUTTITTA, Antonino. *Pasqua in Sicilia*. Palermo: Grafindustria,1978.

CIPRIANI, Roberto. «La dimensione simbolica della legittimazione». En *La legittimazione simbolica*. Ed. Roberto Cipriani.

D'ONOFRIO, Salvatore. «Gli archi di San Biagio Platani». En *Le feste di Pasqua*. Ed. Antonino Buttitta. Palermo: Sicilian Tourist Service, 1990, pp. 139-144.

DI BARTOLOMEO, Daniele. «Feste e rivolte in età moderna: un bilancio storiografico». En *Mediterranea. Ricerche storiche*. 35, 2015, pp. 499-520.

FAETA, Francesco. «Per signa ad signata. Festa, immagine, poteri». En *La forza dei simboli*. Edd. Ignazio E. Buttitta, Rosario Perricone. Palermo: Folkstudio, 2000, pp. 147-165.

GAMBINA, Nicolo. *La processione del Giovedì santo in Marsala*. Marsala: Centro studi Nicola Grillo, 1991.

GAMBINA, Nicolo. *Storia e origini della processione del Giovedì santo in Marsala*. Marsala: Centro studi Nicola Grillo, 1987.

KERTZER, David Israel. *Riti e simboli del potere*. Roma-Bari: Laterza, 1989.

PALUMBO, Berardino. «Rito, storia, giurisdizione e memoria: riflessioni a partire da un'etnografia siciliana». En *L'Uomo. Società Tradizone Sviluppo*. 1-2, 2013, pp. 79-121.

PALUMBO, Berardino. *L'Unesco e il campanile. Antropologia e politica dei beni culturali in Sicilia orientale*. Roma: Meltemi, 2003.

PIAZZA, Elio. «La processione del Giovedì santo a Marsala». En *La religiosità popolare tra passato e presente: Atti del Seminario di studi di folklore siciliano*. Ed. Antonio Calcara. Trapani: Enal, 1977, pp. 103-112.

PITRÈ, Giuseppe. *Spettacoli e feste popolari siciliane*. Palermo: Pedone Lauriel, 1881.

SCALISI, Lina, ed. *Ai Piedi dell'altare. Politica e conflitto religioso nella Sicilia d'età moderna*. Roma: Donzelli, 2001.

SEVERI, Carlo. *Il percorso e la voce. Un'antropologia della memoria*. Torino: Einaudi, 2004.

CONFERENCIA DE CLAUSURA: LA TEATRALIDAD DE LAS PROCESIONES: ENTRE DRAMA Y RITUAL

Enrique Gavilán Domínguez

Universidad de Valladolid

Las procesiones de Semana Santa constituyen un fenómeno complejo, con perfiles muy diversos, religiosos, económicos, artísticos, turísticos, antropológicos, asociativos,… Pueden abordarse desde muchas perspectivas. Por mi parte, las he tratado fundamentalmente como lo que sin duda también son, un espectáculo, una forma muy particular de teatro en la calle. En lo que sigue vuelvo a esa teatralidad. Lo hago desde un ángulo nuevo, al menos para mí. En esta ocasión no parto de una concepción del teatro como mímesis[1]. He preferido abordar el espectáculo desde una concepción performativa. La pregunta básica no es ahora, como lo fue en el pasado, «¿qué representan?» sino «¿qué hacen?» Lleva a situar en primer plano su función ritual. La exploro en contrapunto con la liturgia: ¿hasta qué punto siguen líneas paralelas, convergentes o divergentes?, ¿y cómo se explican tales perfiles?

Una última precisión. El ejemplo que considero son las procesiones de Valladolid, entendidas, menos en sus singularidades, que en lo que comparten con otras Semanas Santas.

Introducción

Tanto en un drama como en una ceremonia es difícil, seguramente imposible, diferenciar lo ritual de lo teatral. Todavía menos en un espectáculo que, como las procesiones de Semana Santa, quiere presentarse como desfile sagrado. Todo rito posee una dimensión teatral que no desaparece ni disminuye por mucha solemnidad en la que quiera envolverse. De forma simétrica, el teatro, hasta el más frívolo y *boulevardien*, posee un componente ceremonial, incluso litúrgico en el sentido etimológico del término. Requiere de la delimitación de un espacio, establecimiento de unos tiempos, de códigos que regulen las relaciones entre actores y espectadores, algo que sólo puede conseguirse con una cierta ritualidad.

> «Es difícil delimitar teatro y ritual. En ambos casos se trata de representaciones [*Aufführungen*] culturales que requieren de puesta en escena, exigen copresencia corporal y pueden provocar efectos transformadores (curación, catharsis o activación)»[2].

Por otra parte, religión y teatro están mucho más estrechamente unidos de lo que tendemos a pensar los occidentales, acostumbrados a un drama profano independiente del culto. En la mayoría de las culturas no se ha producido tal desgajamiento. En la misma Europa la dimensión sagrada de la escena ha estado siempre latente. El teatro nació en el siglo x de la liturgia, con la dramatización del *quem quaeritis*[3].

1 Como por ejemplo en GAVILÁN, «Karwochenzauber... »

2 WARSTAT, p. 274.

3 Al amanecer de la Pascua las mujeres acuden a perfumar el cadáver de Cristo, pero el sepulcro está vacío.

Permaneció unido al templo durante siglos, y cuando se separaron, la raíz común no desapareció del todo. La hostilidad al teatro por parte de la Iglesia —el rechazo durante siglos a permitir que los actores fueran enterrados en sagrado— pone de manifiesto la íntima rivalidad de instituciones que ocupan territorios que tienden a superponerse. El catolicismo desarrollaría una teatralidad acentuadísima en todas sus manifestaciones, que se intensificó a partir de la Contrarreforma y el Barroco, justamente en el momento en que se consolidaba en Europa un teatro profano y surgían las procesiones de Semana Santa.

Todavía en el siglo xx un sector de la vanguardia buscó la renovación teatral en la recuperación de la dimensión sagrada. En la actualidad el denominado «teatro postdramático» puede leerse como ritual religioso carente de trascendencia; quizás mejor, poseedor de una sacralidad inmanente e inexplicada, también para sus protagonistas[4]. Volveré sobre esta cuestión.

La paradoja

La Semana Santa conmemora un doble acontecimiento: Pasión y Resurrección. Se enfrenta a la celebración de la paradoja central del cristianismo. Evoca cómo sufrimiento, humillación y derrota habían de convertirse en victoria, redención y gloria, cuya premisa fue precisamente la catástrofe previa: el martirio del justo. La tragedia absoluta se convierte en romance heroico, liberación de la muerte a través de la muerte.

La conmemoración se enfrenta aquí a un dilema: o bien se acentúa la dimensión trágica, el peso de la Pasión, algo que sólo puede lograrse diluyendo la anticipación del triunfo hasta «olvidar» la Resurrección; o bien se orienta hacia esta última, lo que atajaría el lado trágico. Se anticipa el final feliz, o al menos se devalúa la tristeza que lo precede. En el primer caso, se trata de rememorar el sacrificio con verdad, «olvidando» el horizonte de esperanza. Nada debió intensificar tanto la angustia y el sufrimiento como el desconocimiento de un futuro que cambiaría su sentido, oculto en la hora del abandono.

Las dificultades para una conmemoración de la Pasión que intente ser fiel a la angustia original, constituyen un caso límite de una aporía común a la representación de cualquier episodio histórico. Hay algo esencial que no puede recuperarse, algo que pone de manifiesto el anacronismo de toda recreación del pasado: la ignorancia de su futuro, precisamente aquello que nos está llevando a rememorarlo. Es imposible desconocer un porvenir que ha dejado de ser incierto, que es ahora *pasado*; justamente ese futuro —que le ha dado un nuevo sentido retrospectivo— nos empuja a recrear el episodio.

En el caso de la Semana Santa, ni liturgia ni procesiones pueden desconocer el final venturoso de la Pasión; más aún, la celebran porque lo conocen. Lo irrecuperable del pasado es la incertidumbre sobre un futuro desconocido, la niebla que lo envolvía antes de convertirse en pasado, una vez que adquirió otro sentido ya imposible de ignorar. Una conmemoración de ese momento como lo que fue, requiere del «como si», el recurso a la teatralidad que subyace a todo ritual, o bien la vía del milagro que vuelva a hacer presente el ayer, sólo posible desde la fe.

En buena lógica la Pasión debería conmemorarse, no como tragedia —su final es lo contrario de la desdicha—, sino como romance heroico —victoria definitiva sobre la muerte, *inesperada* para los que vivieron la crucifixión—. ¿Cómo conmemorarlo de esa forma sin vaciar el sacrificio de una parte de su dolor? ¿Cómo ser fiel al pasado —la evocación de un martirio envuelto en la angustia del abandono—, cuando se conoce aquello que alteraría radicalmente su sentido? ¿Cómo conseguir que la tortura no pierda su carácter de humillación atroz?

En estas preguntas laten las paradojas del tiempo y de la historia. ¿Cómo representar el pasado sin incurrir en el anacronismo, un anacronismo que en última instancia radica en nosotros mismos, a quienes el tiempo nos ha situado en este otro lado del espejo? Es imposible actualizar realmente el pasado en nosotros, es decir, vivirlo tal como fue, ignorante de su futuro, porque esa ignorancia resulta irrecuperable.

Encuentran allí a un ángel que les pregunta: *Quem quaeritis?* («¿A quién buscáis?»). Se establece entonces un breve diálogo que da pie a la forma más primitiva de teatro. Es el primer drama litúrgico, modelo de los que vinieron después. La descripción más antigua de la *Visitatio sepulchri* se encuentra en la *Regularis Concordia* de Ethelwood de Winchester, un detallado *ordo monasticus* que pretendía homogeneizar la vida de los benedictinos anglosajones, siguiendo el modelo de Cluny.

4 A diferencia del Teatro del absurdo, en lo postdramático la ruina de las certezas no representa ya un problema de angustia metafísica, sino simplemente un hecho dado, LEHMANN, pp. 87-88.

Frente a la paradoja temporal, liturgia y procesiones adoptan estrategias opuestas: negación y teatralización, misterio y suspensión, presencia y representación.

Disonancias

Hay tres diferencias esenciales entre liturgia y procesiones:

1) Mientras la iglesia sitúa en el centro de la liturgia la Vigilia de Pascua, la vuelta de la luz tras las cuarenta horas de oscuridad, las procesiones se centran, por el contrario, en ese tiempo de tinieblas. Desde la lógica religiosa el acontecimiento central no es la Pasión, sino la Resurrección[5]. De ahí que todo el ceremonial se oriente hacia ese momento; el *Oficio de Semana Santa* no es sino imprescindible preparación para la celebración del milagro; todo en el templo, desde la iluminación al uso del espacio, se orienta a la vigilia nocturna en la que se producirá el Acontecimiento que cambiaría el destino de la humanidad.

Por el contrario, en las procesiones hay una *devaluación* paradójica del Domingo de Resurrección. Se subraya el carácter de tragedia, y la imagen de su final venturoso se desdibuja. Hace no demasiados años en Valladolid no había procesión ese día. Hoy se celebra una, pero de todo punto subordinada.

2) Existe un contraste marcadísimo entre la sobriedad de las ceremonias en el templo, y el despliegue visual y sonoro de las procesiones.

3) Se produce una disonancia análoga en los modos de presentar el duelo. La iglesia lo escenifica como ausencia; se deja vacío y sin iluminación el sagrario del altar mayor —punto focal del templo—, hasta la noche de Pascua[6]. Sólo se reserva al *Santísimo* una capilla lateral.

5 «Y si Cristo no resucitó, vana es entonces nuestra predicación, vana es también nuestra fe», *1 Corintios*, 15, 14.

6 Hay aquí un sutil juego de referencias. El vacío del sagrario no sólo subraya las cuarenta horas de ausencia del crucificado, sino que anticipa otra ausencia, decisiva para un cristiano: la sepultura vacía tras la resurrección, el definitivo triunfo sobre la muerte. El Santo Sepulcro, la Basílica de la *Anastasis*, se convertirá para los creyentes en centro del mundo, lugar de peregrinación por excelencia de todas las confesiones cristianas.

> «[En el oficio de Jueves Santo] tras la oración final —sin bendición—, en procesión solemne se lleva el Santísimo a un sagrario lateral. El sagrario principal queda abierto, se despeja el altar (*denudatio altaris*) y se eliminan todas las flores de adorno… Tras el Oficio de Jueves Santo se vacían también las pilas de agua bendita. Pues el agua bendita es siempre recuerdo del bautismo, posee así carácter pascual. En la noche de Pascua se bendecirá de nuevo»[7].

Frente a la desolación del templo, las procesiones multiplican las presencias del sacrificado. Los desfiles se ordenan en torno a las grandes imágenes del Cristo sufriente, cuya materialidad es acentuada por la puesta en escena. Las procesiones subrayan la *presencia* del cadáver, invirtiendo su significado —un luto que exhibe el cuerpo del que, muerto, está más allá de la muerte— mostrándolo con insistencia obsesiva, representando cada una de las escenas que conducen al Calvario. Todo en la puesta en escena —la posición central en el desfile, rodeado e iluminado por la cofradía, la elevación sobre plataformas, la iluminación, la escolta militar que lo festeja[8], incluso la apariencia de vida que surge del movimiento del paso, aún más acusado cuando es llevado a hombros, el reclamo incansable de las bandas— tiende a acentuar la plenitud que irradia de los pasos. Incluso las imágenes que lo presentan ya sin vida están dotadas del halo de una vida más allá de la vida, que anuncia la superación de la muerte en la muerte, como los yacentes de Gregorio Fernández, en los que se acentúa lo fúnebre y lo patético, envueltos en esa ambigüedad de presencias cadavéricas iluminadas por el Espíritu.

Desde la teología los modos litúrgicos —el duelo como ausencia, la parquedad de los gestos que acen-

7 ENGEL, p. 35. Hace años ese despojamiento era aún más desolador. Desde el comienzo de la Cuaresma las imágenes del templo, incluidos los retablos, debían permanecer cubiertas por telas moradas, hasta la Pascua. Incluso el pequeño crucifijo sobre el sagrario era cubierto por un paño en forma de rombo. Se intensificaba así el contraste con la calle, dominada por la presencia de los pasos.

8 Irónicamente parecería hacer visible las legiones de ángeles que podría convocar y no convocó («¿Acaso piensas que no puedo ahora orar a mi Padre, y Él me daría más de doce legiones de ángeles?», *Mateo*, 26, 53), materializando retrospectivamente la autoridad de quien distribuye coronas y tronos.

tuará el esplendor de la Pascua de Resurrección— resultan más coherentes que la exhuberancia de las procesiones. Lo contrario hubiese sido sorprendente. Incluso, para disgusto de las cofradías, desde hace años el obispado prohíbe que, tras el Entierro del Viernes, se celebren procesiones el sábado, de manera que la escenificación de la ausencia imperante en la iglesia se extiende a la calle en ese día.

Los diferentes recursos de liturgia y procesiones

Para explicar las disonancias entre rituales de inspiración común, con disparidades tan marcadas, hay que analizar de qué recursos se dispone en el templo y en la calle.

A diferencia de las procesiones, la liturgia se desarrolla en el doble plano de lo visible y de lo invisible. Es en éste donde ocurre lo decisivo, lo verdaderamente *real*. En la misa o en la administración de los sacramentos los gestos y las oraciones del oficiante tan sólo simbolizan transformaciones que se operan en el plano invisible de lo real (transubstanciación, liberación del pecado original, transmisión del Espíritu,…).

La liturgia quiebra el continuo temporal; en el plano de lo invisible-real deja de estar sujeta a la historia. Cada misa repite el hecho primordial, el sacrificio acontecido hace dos mil años sucede *realmente* ahora[9]. El pan y el vino dejan de serlo en sustancia —es decir, en su auténtica realidad—, para convertirse en cuerpo y sangre de Jesucristo. Un espectador no católico tan sólo verá una representación, un teatro misterioso, cargado de solemnidad. Percibirá cómo el sacerdote levanta la hostia y el cáliz mientras pronuncia las palabras de san Pablo, en gestos que simbolizan el hecho decisivo, que ocurre en el plano real, invisible para el propio celebrante[10]. De la misma manera, quien, sin participar de sus creencias, asista a un ritual chamánico en que el oficiante viaja a otros mundos para rescatar el espíritu del enfermo, sólo verá los gestos que lo representan; estos sugieren la hazaña del chamán que rescata el alma secuestrada por seres demoníacos. En ambos casos, estamos ante teatro, teatro sagrado, que para sus creyentes es sólo la superficie visible de algo esencial que ocurre en otro plano.

El ritual católico puede resolver el obstáculo del tiempo y superar las leyes de la naturaleza. Cuenta con el plano de la *realidad-invisible*, situada más allá de la *representación simbólica* que la alude. En el terreno litúrgico el problema de conmemorar la Semana Santa no es diferente del que se plantea y resuelve en cualquier otra ceremonia. Sólo se modifican ligeramente algunos modos, para acentuar el recuerdo de la Pasión.

Las procesiones no disponen del plano de lo prodigioso. El movimiento del paso y los cofrades no produce sucesos análogos a los que en el templo desencadena el gesto sacerdotal. Se mueven exclusivamente en el plano de lo visible, es decir, lo teatral. Necesitan así intensificar los efectos escénicos. Acentúan el componente espectacular y a la vez tratan de disfrazarlo, exagerando su ritualidad, creando la falsa apariencia de un plano invisible, análogo al litúrgico. Todo en las procesiones —la solemnidad, la iluminación, la música, el orden, la absoluta centralidad del paso— parecen afirmar: «Pasamos ante vosotros ahora, en la Semana de Pasión, cuando el tiempo se detiene, y la ciudad se transforma. Somos[11] el desfile de lo sagrado». Paradójicamente, ello supone la intensificación de su lado teatral. Sin embargo, como espectáculo, el atractivo se extiende mucho más allá del círculo de los creyentes. En cierta medida, el no-creyente está en mejor disposición de apreciar esa teatralidad.

El teatro es «desvarío controlado», un juego insensato con reglas que aceptan actores y espectadores. Permite trasladarse en el espacio y el tiempo, borrar todo lo transcurrido, conmemorar *como si* se desconociese su *futuro perfecto*, la Resurrección que modificaría su sentido, para evocar la completa desolación, la Pasión como tragedia absoluta. Su celebración en la calle resulta convincente gracias a una dramaturgia que combina con eficacia los recursos teatrales, para atrapar en la magia del *como si*, a actores y espectadores. Les permite participar en una tragedia que, vista desde su *futuro anterior*, sería sólo el episodio doloroso de un romance heroico con final venturoso.

En una familia católica, entusiasta de la Semana Santa, como la mía, con la excepción ocasional de mi abuela, nadie asistía en mi infancia a los oficios, y ese absentismo no se vivía con mala conciencia. Ni Jueves, ni Viernes, ni Sábado Santo eran «fiestas de precepto», es decir, de asistencia obligatoria. Los oficios resultaban insoportablemente largos y tediosos, lo que se acentuaba por su carácter marcadamente clerical. Entre las miles de misas a las que he asistido en aquellos años no se cuenta ni un solo oficio de Semana Santa. Sin embargo, no creo que me perdiera ninguna de las procesiones que pasaban delante de casa, que no eran pocas, ya que vivía frente a la catedral.

A diferencia de una peregrinación, la procesión no se dirige a un lugar, sino que traza un círculo. Sigue un camino de ida y vuelta. Sale de una iglesia y regresa tras recorrer las calles de la ciudad. No ocupa un espacio sagrado, sino que lo lleva consigo, situándolo en su centro:

> «Los que marchan en procesión no ocupan el espacio sagrado centralizado. *En su lugar, llevan su 'centro' consigo*… Una procesión normalmente vincula diferentes órdenes espaciales, por ejemplo, cívico y sagrado o urbano y rural»[12].

La procesión es un espectáculo cuyo movimiento transforma la calle. Acentúa al máximo la tensión entre el espacio profano y el nuevo orden que el desfile engendra. El paso se constituye en centro del que nace y desde el que se despliega el poder de lo sagrado. Aquí radica uno de los síntomas de la teatralidad de la Semana Santa. Si la música es el arte del tiempo, el teatro es ante todo arte del espacio. La teatralidad de las procesiones, su diferencia con el drama litúrgico en la iglesia, se pone de manifiesto en esa particularidad espacial, su cualidad propiamente cosmogónica. La procesión, para proyectar todo su impacto requiere de la calle; sólo allí resulta plenamente efectiva; la iglesia ahoga su efecto. Quienquiera haya visto una procesión desfilando por el interior del templo habrá advertido el debilitamiento del espectáculo[13]. El contraste entre espacio secular y el movimiento de lo sagrado que lo atraviesa produce el efecto decisivo. La ordenación que la procesión genera en el caos urbano, no surge en el cosmos preestablecido del templo.

El teatro de las procesiones se apoya en el status ambiguo que las imágenes tienen en el catolicismo. La iglesia sostiene que, mientras la *adoración* le corresponde sólo a Dios, la imagen puede ser objeto de una legítima *veneración* (prosternación, besos, velas,…), en la medida en que el honor que se le atribuye no se detiene en la materia sino que se remonta desde el icono a la persona que representa. La imagen debe atraer la mirada para reenviarla más allá[14]. El catolicismo ocupa así una posición intermedia entre la iglesia ortodoxa, que da culto al icono como un objeto *en sí mismo* sagrado, y las corrientes protestantes, que rechazan las imágenes o las admiten sólo con propósitos didácticos que excluyen la *veneración*. Sin aceptar su relevancia absoluta, el catolicismo ha tolerado un culto que va más allá de las limitaciones canónicas, y se concentra en la propia efigie, como ocurre con algunas de las que desfilan en Semana Santa. Aquí desaparece toda ambigüedad. En el frío de la calle el calor de la imagen despierta una emoción que se multiplica entre el público y disuelve toda resistencia. El desfile parece convertirse en liturgia. El efecto de la procesión vuelve sobre ésta:

> «[Los que van en procesión] 'marchan con'

9 Propiamente no podría decirse «vuelve a suceder»; no hay «vuelta», porque el tiempo ha dejado de existir. Ni siquiera podría decirse que hoy es ayer. No es una repetición, lo que está ocurriendo es el hecho mismo. Sólo hay presente.

10 En el catolicismo el carácter mágico se acentúa por el principio *ex opera operato*. Es absolutamente indiferente que el oficiante crea o no en lo que hace, incluso que sea un malvado que haya cometido los peores sacrilegios. Para que el milagro se realice basta con que el sacerdote esté canónicamente ordenado, realice puntualmente cada gesto y pronuncie las palabras exactas.

11 Quizás ese «somos» describa mal todo lo que el desfile tiene de impersonal de *cosa* que discurre, lo que otorga misterio a la procesión. Es aquello que proyecta la *identidad tachada* del capuchón, que trataré más adelante.

12 GRIMES, pp. 7.416-17, subrayado E.G.

13 En GAVILÁN «El espacio…», lo explicaba con la anécdota que transcribo a continuación. Cuando observaba el discurrir de la llamada procesión de *Oración y sacrificio* por el interior de la catedral se me acercó una señora y me preguntó: «¿Esto es una procesión?» Tardé en reaccionar ante pregunta aparentemente tan estúpida, y le señalé con la mano a los capuchones que desfilaban ante nosotros, pero mi vecina repitió la pregunta: «¿Entonces es una procesión?» La miré estupefacto sin poder añadir más argumentos a los bien visibles que teníamos delante. Entonces la señora repitió en voz alta para sí misma. «Pues es una procesión, pero dentro de la catedral». No parecía particularmente estúpida, y tardé en darme cuenta de lo pertinente de la cuestión, y lo razonable de su desconcierto. El movimiento dentro de la catedral trastorna la función ordenadora del espacio, que resulta superflua en un lugar absolutamente estructurado (el altar como elemento jerarquizador, la distribución de las naves, la orientación, etc.). Eso hace que se desvanezca la energía transformadora que desprende el movimiento de la procesión en la calle.

14 BŒSPFLUG, pp. 667 y 666.

el dios. Al caminar con un dios ganan mérito por asociación y dan testimonio de que lo sagrado no queda geográficamente restringido a un punto, sino que puede anexionarse otros lugares, aunque sea temporalmente. La mayoría de las procesiones implican tanto un imperativo territorial como una jerarquía de dioses o lugares sagrados. Ser visto, sobre todo en posturas de homenaje ante objetos sagrados, elevados, pero próximos, legitima vínculos y suele afirmar estos *sacra* como propios del grupo»[15].

La sacralidad de las procesiones se sostiene en la naturaleza ambigua de las emociones que suscitan. Proviene de las imágenes, se alimenta de la devoción que inspiran. Es precisamente en la calle donde su poder alcanza cotas más altas, como si el movimiento revelase finalmente toda la verdad que encierran. El factor decisivo es la tensión con el espacio profano.

En resumen, mi tesis sería que la procesión es una representación que tiende a presentarse como rito *litúrgico*, aunque carezca del lado invisible-real propio de la liturgia. En este aspecto está mucho más cerca del teatro que del ritual. Parte de su efecto consiste en presentarse como aquello que no es. Esa relativa inautenticidad no excluye el impacto «religioso» genuino del desfile, la emoción que puede provocar en los participantes, tanto cofrades como espectadores. En realidad combina efectos diferentes, asociados tanto a la creencia, como a la memoria, o a la estética teatral. Paradójicamente, las emociones propiamente religiosas que despierta pueden ser compartidas por los no creyentes, como podría ocurrir en otro tiempo con una *Pasión* de Rambal, cada diez años, con la ceremonia de Oberammergau, o sigue y seguirá ocurriendo con las Pasiones de Bach.

Teatralidad

La teatralidad de las procesiones no es sencilla. Los desfiles no se asocian a un proyecto artístico uniforme. Carecen así de coherencia estética; tampoco la han buscado. Articulan formas teatrales heterogéneas. Combinan el drama de los pasos, con una especie de teatro no-dramático, el acompañamiento de los cofrades, «*performance*» que sucede aquí y ahora. Por una parte, los pasos *emulan* episodios de la Pasión de Cristo. Son drama, es decir, mímesis de una acción. Presentan un argumento coherente y bien conocido que se articula a través de personajes[16]. El argumento respeta incluso las tres unidades —de espacio, tiempo y acción—.

Por otra parte, el desfile de los cofrades ataviados con hábito y capuchón, se despliega como un espectáculo no-dramático, puramente performativo, que, sin embargo, no se presenta como teatro, sino como ceremonia religiosa, lo que intensifica su teatralidad.

En el drama un actor representa a un personaje. Ofrece la dualidad del signo teatral; nuestra atención oscila entre el carácter y la figura que lo encarna: Hamlet y *Lawrence Olivier* (*haciendo de* Hamlet). En el teatro no-dramático, por el contrario, la dualidad se disuelve. Así el movimiento de la cofradía en la calle no representa otra cosa que a la misma cofradía que desfila con el paso. Su carácter performativo se pone de manifiesto en la acción de los penitentes propiamente dichos —los antes denominados «cofrades de sangre»—, que marchan descalzos, caminan bajo pesadas cruces, o se ven obligados a sostener estandartes descomunales contra los vientos de abril. Lo que se produce aquí no es ya *mímesis* de una acción. No se representa otro dolor que aquel que los espectadores tienen ante la vista. Incluso la discreción con que el hábito esconde las identidades individuales acentúa el carácter anónimo y esencial de ese dolor. Quienes marchan descalzos o sosteniendo pesadas cruces no representan el dolor. Son ellos mismos dolor.

La dualidad del espectáculo —drama y performance— se distribuye entre los dos espacios bien diferenciados que articula la procesión: el plano elevado del paso, donde se desarrolla el drama, y el despliegue de la cofradía[17]. Cada plano parece situarse en un tiempo diferente: el aquí y ahora de los cofrades, el tiempo complejo del paso, donde se combinan la evocación de un momento inicial (el Jerusalén histórico), el tiempo de la creación de las imágenes en el Barroco, el tiempo sin tiempo de una tradición que se repetiría año tras año, y el ahora de la disposición y la decoración del paso, que puede variar, no sólo de un año a otro, sino de una procesión a otra[18].

Antes de analizar la teatralidad de pasos y capuchones, conviene recapitular mi posición:

1) La procesión, carente de los recursos de la liturgia, se ve limitada a los del teatro.

2) Despliega un espectáculo complejo que se presenta como ritual. Sitúa en su centro el drama sagrado de la Pasión, en un estilo que es a la vez de un realismo y una teatralidad acentuadas, de acuerdo con el modelo del Barroco, en una línea que entronca con la religiosidad ignaciana[19].

3) El drama que se representa en los pasos se articula con una forma de teatro no-dramático, el movimiento de la cofradía.

I. Pasos, la plenitud del drama

Los pasos son teatro dramático. Componen sus escenas con esculturas de madera policromada, en un estilo realista, de gran ilusionismo. Representan argumentos fácilmente legibles. Podría decirse que todo está a la vista. Carecen de otro misterio que el milagro que representan, pero en cuanto a representación no dejan nada en la ambigüedad.

Las imágenes de madera vinieron a sustituir a actores que representaban las mismas escenas, como *tableaux vivants* propiamente dichos. En la transición del *tableau* al *paso* se produjo una doble inversión: mientras los actores, dotados de movimiento, debían permanecer inmóviles, las esculturas, inmóviles representan el movimiento. En el cambio se encierra una paradoja, símbolo de una transformación inesperada. Podría denominarse «la magia de la madera». En principio, el hecho de que las tallas vinieran a remplazar a actores, que los escultores imitasen el vestuario, la gestualidad, la puesta en escena de los dramas litúrgicos, podría llevar a pensar que los pasos eran un mero sucedáneo de una forma *primera*, un producto inferior al *original*, el *tableau* o el drama litúrgico. Y sin embargo ocurre lo contrario[20]. Las esculturas no debilitan la representación de la Pasión. Con la madera los pasos alcanzan una verdad nueva, algo que jamás podría conseguir el actor que representa a un crucificado: madera muerta que representa carne muerta, madera sagrada que representa un cuerpo sagrado[21]. En realidad, la imagen escultórica sería la forma primera, el modelo intemporal que imitaba el actor del *tableau vivant*.

La plástica posee una oscura magia. El ídolo al que se adora o el muñeco con que se conjura, son producto de la talla o el modelado. El dios del Antiguo Testamento creó el mundo con la palabra, pero para realizar su obra más perfecta, el ser «a su imagen y semejanza», se convirtió en escultor: «Entonces el Señor Dios modeló al hombre de arcilla del suelo, sopló en su nariz aliento de vida, y el hombre se convirtió en ser vivo»[22].

La escultura es menos un *monumento*, es decir, un medio para guardar el recuerdo de hechos o personas *memorables*, que un espacio para *encarnar* el pasado, y lo es más que ningún otro arte. Una y otra vez figuras en cera, madera o piedra se han utilizado para dar cuerpo a los espíritus de los difuntos y hacer tangible su pervivencia más allá de la muerte. Los retratos de época republicana no eran propiamente retratos. Se utilizaban como un medio para dar cuerpo a los ante-

15 GRIMES, p. 7.417.

16 Sobre la distinción teatro dramático/teatro postdramático la obra de referencia es Lehmann. El segundo sitúa el teatro en el centro; el texto queda reducido a elemento, estrato y material del resultado escénico; no es ya su componente dominante (como en el teatro dramático), LEHMANN, p. 13. Incluso cuando la acción era danza o mera pantomima, el texto seguía siendo determinante, LEHMANN, p. 21. Totalidad, ilusión, representación de un mundo subyacen al modelo *drama*, LEHMANN, p. 22. El teatro postdramático se centra en lo que está sucediendo *ahora* ante nosotros.

17 Esta separación en altura sitúa a cofrades y espectadores en el mismo plano, lo que contribuye decisivamente a la efectividad del *Teatro en el teatro*, propio de las procesiones, que he analizado en otro lugar (GAVILÁN, «Karwochenzauber…»). Cuando en una procesión la imagen se transporta a la altura de los cofrades, por ejemplo, el *Cristo de la amargura* en la procesión del *Silencio*, surge un efecto perturbador.

18 Inicialmente asimilé la dualidad al dispositivo barroco de teatro dentro del teatro —el ejemplo clásico es *The Murder of Gonzago* en *Hamlet*—. Acertaba, creo, pero me equivocaba al tratarlo como una doble forma de teatro mimético, y no es así. La obra exterior —la cofradía— no es ya teatro mimético.

19 He tratado la influencia decisiva de la religiosidad jesuítica sobre las procesiones de Semana Santa en GAVILÁN, «Procesiones ...»

20 En lo que sigue resumo ideas que desarrollé en «Procesiones …»

21 Una variante de la paradoja de la marioneta formulada por KLEIST: «… al hombre le sería por completo imposible ni tan siquiera alcanzar al muñeco articulado... En ese campo sólo un dios podría medirse con la materia; y aquí estaría el punto donde se enlazarían ambos extremos del mundo circular», p. 805.

22 *Génesis*, 1, 26 y 2, 7.

pasados, omnipresentes en la vida familiar. A través de las viejas efigies acudían en tropel cuando se producía un nuevo fallecimiento. Giacometti creaba estatuas para fascinar y seducir a los difuntos —decía Genet—, porque «esas obras no están destinada a las generaciones jóvenes. Se ofrecen al innumerable pueblo de los muertos».

La escultura contribuyó a provocar un giro decisivo en las procesiones: los pasos no son ya sólo representación de otros acontecimientos —crucifixión, flagelación,…—, sino *presentación* de sí mismos, de una manera paralela a la dualidad característica del signo teatral en el teatro dramático (Hamlet y Lawrence Olivier). El fervor que despiertan las imágenes no se profesa *sólo* en tanto mímesis de acontecimientos sucedidos *in illo tempore*, sino como manifestación *actual* de lo sagrado, de una manera que poco las diferencia del icono oriental. Cada escena, especialmente si se trata de una imagen aislada —Cristo, la Virgen, u otros personajes del drama— está envuelta en una sacralidad alimentada por la devoción de cofrades y espectadores. Ese carácter se ve reforzado cuando, como en el caso de Valladolid, se suman la antigüedad y el mérito artístico, que acentúan la emoción de los fieles. Con la incorporación de la escultura al desfile se produce algo similar a lo que ocurre en el teatro Nō, tal como lo definía Claudel: «*Le drame, c'est quelque chose qui arrive, le Nō c'est quelqu'un qui arrive*»[23].

Pasos y procesiones se retroalimentan recíprocamente. La procesión extrae su fuerza de la escena sagrada que coloca en su centro. A su vez, la potencia a través de la puesta en escena —la elevación sobre plataformas, la posición central en el desfile, rodeado por la cofradía, la escolta militar, la iluminación, la decoración, incluso la apariencia de vida que proporciona el movimiento, el reclamo incansable de las bandas— tiende a acentuar la plenitud que irradia de las imágenes. En Semana Santa los pasos se convierten en condensadores que acumulan devoción y memoria.

A diferencia de la impresión de insuficiencia que produce en la calle una cofradía que marcha sin imágenes, los pasos sin cofradía, como barcazas en la noche, crean una sensación extrañísima, mucho menos de que faltase algo esencial —lo que invariablemente ocurre a la inversa, con la cofradía carente de paso—, que de una presencia mágica, como seres animados que hubiesen escapado de la estructura que los mantenía atrapados.

2. El aura oscura del capuchón

Paso y capuchones dibujan una simetría inversa. El paso, alude a una escena situada en un espacio y un tiempo diferentes, y, sin embargo, el *Atado a la columna*, la *Virgen de las Angustias* o cualquiera de las imágenes que desfilan en la procesión son a la vez manifestación directa de lo sagrado. Por el contrario, el cofrade, que pasa aquí y ahora ante nosotros, en una proximidad *casi* absoluta, tiene su centro fuera de sí, es pura alusividad: a la imagen, a la cofradía, al misterio, a la memoria compartida. Algo ya indicado parece confirmarlo: las sensaciones opuestas que despiertan la cofradía que marcha sin paso, y el paso que desfila sin cofradía. A diferencia de lo que ocurre con la imagen, una cofradía que marcha huérfana de pasos produce una incómoda sensación de incompletitud, incluso de incongruencia. Hay algo que no está, un vacío, una ausencia. Y sin embargo, debería ocurrir lo contrario: mientras el paso *representa* otra cosa —una escena ocurrida *in illo tempore*— la cofradía se *presenta* a sí misma como acompañante *ahora* de aquella escena. La naturalidad con que percibimos esta anomalía indica la necesidad de una explicación.

Frente a la madera policromada del paso, el capuchón, como el actor en el escenario, ofrece la inmediatez de su cuerpo, como epifanía de la presencia. En la calle el cofrade está muy cerca del espectador. La máscara hace posible que, sin embarazo alguno, a centímetros de distancia espectadores y cofrades puedan mirarse a los ojos[24]. Y sin embargo, los capuchones despiertan a la vez una marcada sensación de lejanía. He aquí la definición benjaminiana del *aura* —acabo de parafrasearla con plena conciencia—: «singular aparición de una distancia, por cerca que se esté» («*einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag*»[25]).

El aura nace de la dramaturgia de las procesiones, Ante todo, la máscara —el capuchón, que da nombre al cofrade—, pero no sólo. Deriva también de su característico aire ceremonial, la creación del espacio sagrado que engendra el desfile, la solemnidad que envuelve la cadencia del caminar (el «paso procesional»), acentuado por el ritmo de las bandas, el olor del incienso, la singular atención de los espectadores.

La máscara, emblema universal del teatro[26], es una constante en la calle. Su omnipresencia constituiría por sí sola un argumento a favor de la teatralidad de las procesiones. Sin embargo, la máscara está ausente de la liturgia. Sacerdotes, diáconos, monaguillos, el mismo obispo, que debe lavar los pies el Jueves Santo, no esconden su identidad, sino que la resaltan, pues sólo ésta da validez a la liturgia.

El capuchón posee la característica esencial de la máscara: transforma a quien lo lleva. Oculta sus rasgos y le dota de una nueva identidad, el cofrade, sin otro nombre que el de la hermandad[27]. Surge una imagen que, repetida una y otra vez, no resulta monótona, una figura idéntica y diferente; a la vez, reconocible e irreconocible. El cambio no sólo modifica al cofrade hacia afuera. La máscara transforma también hacia adentro. Visto a través del capuchón, el mundo cambia, una experiencia que conoce todo el que ha desfilado en Semana Santa.

Por otra parte, la identidad dual que el capuchón crea, produce un equivalente al doble plano de la liturgia; sólo que aquí surge de un recurso, no «mágico», sino puramente teatral[28]. Es el elemento clave en la sensación de esa distancia permanente, el aura que envuelve al cofrade. La dualidad dota de algo «siniestro», en el sentido preciso que Freud daba al concepto[29], al generar una doble identidad, oculta y manifiesta. Es también origen de la asociación fúnebre.

Darstellbarkeit del capuchón

El capuchón se mueve entre paradojas, asociadas a la incertidumbre de su doble identidad: la fascinación del aura y la sombra de lo siniestro. Podemos observarlo a escasos centímetros sin dejar de sentir su lejanía; está más allá, en el espacio que la procesión crea. Posee a la vez una individualidad sorprendente —la mirada, la figura, el gesto, el movimiento—, y sin embargo, a cierta distancia, no se diferenciará de las docenas o centenares que componen el cortejo. Esa presencia patente encierra también un secreto. Alude a la cofradía, al paso, a la fiesta, pero va más allá. La inmediatez de la presencia, su fisicidad, tiene un misterio que resulta inagotable. Es el secreto del actor, aquello que provoca su presencia en el escenario. No es algo acabado, como ocurre con el paso, la escena bien reconocible, sin apenas residuo. Por el contrario el capuchón —como el actor— transmite algo no dado, sino *dándose*, un gerundio que no culmina nunca, un sentido siempre aflorando, sin clausura.

Ese continuo diferirse del significado, frente a la claridad del paso, la redondez de su mensaje, el no estar dado, sino dándose, es lo propio del actor en el teatro postdramático, cuando todo se reduce a lo que está ocurriendo. No obstante ese ocurrir sigue aludiendo a algo que no está, que ya no es lo representado, sino otra cosa.

Para comprender la misteriosa teatralidad de los capuchones me parece menos útil la perspectiva tradicional del teatro dramático que la concepción de teatro como acontecimiento Aquí resultan más iluminadores Heiner Müller, Pina Bausch o Robert Wilson

23 Traducida la frase pierde aquella intensidad: «El drama es algo que ocurre, el *Nō* es alguien que aparece» (CLAUDEL, p. 1.167). Podría decirse que la imagen en la calle es, como en el teatro japonés, *quelqu'un qui arrive*.

24 En un texto inédito Rafael Vega escribía que los ojos de los capuchones recuerdan a los caballos.

25 BENJAMIN, p. 479.

26 En el plano metafórico la máscara apunta siempre a un estado de doblez, a una discrepancia entre dos planos del ser o del sujeto; comparte así un contexto semántico con conceptos como *persona* o *rol*, BALME, p. 546. «En este doble juego de asimilación de rostro y máscara, por una parte, y de contraste, por otra, se expresa la característica dialéctica de la máscara, el mostrar y esconder. Alude simbólicamente a la función del teatro. Jean-François Lyotard la reducía a un denominador común: 'esconder-mostrar, eso es teatralidad'», WEIHE, p. 13.

27 La máscara del actor ilustra no sólo la posibilidad de representar un papel, sino también el hallazgo antropológico de que el hombre por medio de la máscara es capaz de tomar distancia respecto a sí mismo. La máscara sostiene la conciencia de quien la lleva, de ser otro distinto al que aparece al observador, KREUDER, p. 192, «A la máscara le corresponde la indicación de un detrás, y sólo la existencia de un detrás acredita a la máscara como máscara; aunque no haya nada tras la máscara, la máscara lo necesita para mostrar que detrás no hay nada», WEIHE, p. 17. Se construye un doble mundo —el *detrás*, del rostro— y el de la máscara, único visible.

28 «Las máscaras prometen: otros rostros, otras existencias. Posibilitan comprender el yo como un rol y la personalidad como algo múltiple, constituido por variadas facetas. Yo puedo ser también lo que no soy», WEIHE, p. 15.

29 «Lo siniestro», es traducción insatisfactoria de «das Unheimliche» freudiano. Freud explica cómo *das Unheimliche* no es realmente nada extraño, sino algo conocido que se ha vuelto extraño.

que la *Poética* de Aristóteles o los textos del mismísimo Bertolt Brecht[30].

Para evitar una excursión tortuosa por una teoría un tanto abstrusa, intentaré explicarlo con una experiencia propia. Últimamente actúo en un espectáculo de la compañía gallega *Matarile teatro*, «El cuello de la jirafa», ejemplo característico de lo postdramático[31]. Parte de mi papel consiste en seguir fascinado a una bailarina, Mónica García, «La Flaca», que es realmente fascinante. En varios momentos de la pieza debo acentuar los signos de atención, lo que me obliga a centuplicar la concentración con que la observo. Una y otra vez percibo con toda nitidez que sus movimientos están produciendo algo —no me atrevo a llamarlo «significados»— que no sé nombrar. Tengo el convencimiento de que ningún lenguaje humano podría hacerlo, más allá de las metáforas, y en esa evanescencia que se desarrolla ante mí a escasos centímetros hay una belleza que lo inasequible de su significado intensifica hasta la emoción más intensa.

El desfile de los capuchones en las procesiones crea algo análogo, quizás no en términos de belleza pura, pero sí de misterio, esa continua imprecisión de un significado que sin embargo está ahí, en ese juego de cercanía y distancia que Benjamin denominaba *aura*.

La continua suspensión del cierre, que deja flotando un significado que el cuerpo del actor sugiere, pero no define, es asimilado por Lehmann a lo que en la tragedia se llamaba «destino», su trasfondo impalpable.

> «Lo que hacía posible la tragedia antigua era la idea de que a la vida humana le era inherente [*innewohnet*] algo así como una coherencia inaccesible precisamente al saber del hombre, una forma, una ligazón —representable, visible sólo desde un punto de vista completamente distinto que los hombres no podían adoptar, el de los «dioses»—[32].

Todo ello envuelve al capuchón, como al actor, en una temporalidad extraña, distinta a la del paso, que tampoco es precisamente sencilla. Compuesto de esculturas surgidas en distintas fechas, cada una de las cuales ha pasado por fases de repintado, retoque, restauración; puestas en escena —su disposición en el espacio—, decoradas, iluminadas, mucho más tarde,... El paso combina muchos tiempos, pero todos ellos están «fijos», cristalizados en un palimpsesto, al que en el futuro se podrán añadir nuevas fechas —incorporar o suprimir esculturas, restaurarlas, redistribuirlas, etc.—, pero que una vez realizadas quedarán fijadas en un cuadro estable.

No así el capuchón. El aura del cofrade, como la del actor, sugiere en cada momento una doble temporalidad que, a diferencia del paso, se presenta como algo *vivo*, la desconcertante simultaneidad del ahora y el «en otro tiempo», un segundo elemento que no puede fijarse como las fechas del paso. Es un «tiempo real», encerrado en un presente —*Viernes Santo*—, que es a la vez múltiple y perceptible —una vez más, el teatro como máquina del tiempo; aquí al servicio del *Karfreitagszauber*[33]—.

Por un lado, los cofrades forman parte de un espectáculo cuya actualidad subraya la expectación que lo rodea; son el ahora más inmediato, casi tangible. Por otro, provocan una sensación temporal diferente, y muy peculiar, como situados en otro tiempo, el «*érase una vez*» del cuento[34]. La idea proviene una vez más del estudio clásico de Hans-Thies Lehmann sobre lo postdramático, y aquí resulta inevitable una breve incursión en su obra. El teórico alemán parte de la contraposición entre la imagen-vídeo que se utiliza cada vez más en el escenario y el actor vivo, análoga (y la analogía no la hace Lehmann, sino el autor de estas líneas) a la que existe entre paso y capuchón. Frente a la imagen acabada del vídeo, el actor no ofrece algo cerrado; no está dado, sino dándose, envuelto en un *aura* siempre incierta. Se movería así en una temporalidad análoga a la del cofrade: la simultaneidad de una absoluta presencia y el «en otro tiempo» (*einst*[35]) que evoca su figura.

> «En el teatro resulta inevitable que la tensa mirada [del espectador] perciba al [actor] como situado «en otro tiempo» [*einst*], pero no viéndolo en espacios irreales cada vez más alejados, sino que la mirada gira sobre sí misma, apunta hacia la situación presente, a la percepción y a la comprensión de una figura que se convierte en enigma. Por ello esa mirada está acompañada de un sentimiento, no de integridad, sino de carencia. La esperanza no se colma porque la plenitud sólo insiste en la expectación, en lo ausente, en recuerdo, no en la realidad 'presente' del objeto. La figura teatral tiene una realidad que una y otra vez es anuncio, no presencia. En atención a ese punto final no realizado —la «presentación» plena— denominamos este modo de ser de la figura teatral su *presentabilidad* [*Darstellbarkeit*]»[36].

La Semana Santa, La Fiesta

«¿Qué es lo sagrado de la fiesta? Sabemos que no es necesariamente algo alegre y divertido. También el luto puede estar asociado a la fiesta. Pero la fiesta tiene siempre algo en sí que enaltece, que saca a sus participantes de lo cotidiano y los eleva a una comunidad que los envuelve. La fiesta se asocia a un sentido del tiempo peculiar»[37].

Así, según Gadamer, la fiesta se definiría ante todo por tres rasgos:

. Saca de lo cotidiano.

. Enaltece y eleva a sus participantes convirtiéndolos en comunidad.

. Se asocia a un sentido del tiempo peculiar.

Las procesiones contribuyen mucho más que la liturgia, a la fiesta de Semana Santa. En algunos lugares convierten esos días en el centro de su calendario. Desarrollaré esta idea en relación a la singularidad del tiempo y a la conciencia de comunidad.

I. El tiempo

«El tiempo es el elemento central de la fiesta»[38]. Ésta representa ante todo su trastorno. Hace presente el pasado. Permite recuperar la relación entre los vivos y las generaciones de los muertos.

La Semana Santa está dominada por la rememoración, no sólo la rememoración de la Pasión, sino la rememoración de todas las rememoraciones anteriores. Cada fiesta repite en cierta medida la serie de fiestas que la antecedieron. Celebra su continuidad, la tradición, su carácter colectivo.

> «El pasado 'disjunto' del mito se articula, por una parte, con la periodicidad biológica y estacional, por otra parte, con el pasado 'conjunto' que une, a lo largo de generaciones, a los muertos y los vivos»[39].

Pocas celebraciones tocan de forma tan central el nervio temporal de la fiesta como la conmemoración primaveral de la Pasión. Los nombres mismos —*Días* Santos, *Viernes* Santo, *Jueves* Santo, *Semana* Santa,...— destacan esa peculiar relación con el tiempo. Pero además los días de Pasión constituyen la única conmemoración asociada a un calendario lunar en nuestra sociedad; más aún, la fecha se fija por la asociación de tres calendarios: solar, lunar y semanal. Debe celebrarse en la primera luna llena después del equinoccio, en los correspondientes días de la semana —jueves, viernes,...—.

30 Y, sobre todo, Lehmann es imprescindible.

31 Se estrenó en el Festival Internacional de Orense el 10 de octubre de 2015.

32 LEHMANN, p. 444. El acercamiento del teatro postdramático a la tragedia antigua, se asocia a la distinción sobre la que gira el trabajo de Lehmann, entre teatro y drama, reduciendo éste a una forma histórica concreta, de la que quedarían fuera otras, como la tragedia clásica, a las que en este aspecto se acercaría el teatro de las procesiones. Lo he explorado en «Semana...».

33 «Hechizo de Viernes Santo», la «puerta del tiempo», la singular coyuntura temporal de ese día, el *kairós* que hace posible el milagro, la curación de Amfortas en *Parsifal*. La idea estaba presente en los relatos medievales del Grial. Tras un largo período de olvido, Perceval/Parzival toma conciencia de su misión en ese día. Wagner le da un giro a la circunstancia, que resulta todavía más afín al trastorno del tiempo de las procesiones. Convierte la idea de Viernes Santo, el *Karfreitagszauber*, en símbolo múltiple, cifra de la redención en torno a la que gira su obra. Sobre la cuestión, véase el capítulo décimotercero, «Kairós, aventura y narración: de Wolfram von Eschenbach a Umberto Eco», de GAVILÁN, *Entre...*, pp. 217-32.

34 Una de las razones de la fascinación que suelen despertar en el niño.

35 Equivalente del inglés «once». «Habitualmente designa el pasado o el futuro lejanos», DROSDOWSKI, p. 150.

36 LEHMANN, p. 443. Me he tomado bastantes libertades en la nada fácil traducción, a fin de no desorientar demasiado al lector que no conozca un libro nada sencillo, pero eso sí, crucial para quien quiera entender el teatro actual.

37 GADAMER, p. 297.

38 PRANDI, p. 212.

39 LÉVI-STRAUSS, p. 283.

Para conmemorar la Pasión se emplean recursos muy distintos en la iglesia y en la calle. La liturgia provoca el trastorno del tiempo más profundo que cabe imaginar. Se concibe como repetición *real* del drama a través del milagro, la quiebra del continuo temporal, la superación de la infranqueable separación entre pasado, presente y futuro. A pesar de ese carácter radicalmente milagroso en lo temporal, carece de excepcionalidad. La repetición del sacrificio en Semana Santa se diferencia muy poco de la que ocurre cada día en la más humilde de las iglesias. Carece así de la excepcionalidad que constituye la esencia de la fiesta; no genera ni la expectación inusitada, ni la vibración colectiva, ni el trastorno del tiempo, que ciertamente se produce esos días en la calle. En las procesiones ocurre justamente lo contrario. Carentes del poder milagroso de la liturgia, quedan reducidas a los recursos de esa máquina del tiempo llamada «teatro». Son sus mecanismos los que encierran las claves de la fiesta de Semana Santa.

El trastorno surge en la calle, la transformación de la ciudad, la magia de las procesiones; se asocia sobre todo a su poder de evocación. Proviene en parte del poder de las imágenes barrocas, que combina la representación naturalista del dolor con su transfiguración sagrada. En esas escenas se cruzan lo intemporal y lo real, la belleza del torturado, el realismo del Cirineo, el expresionismo de los sayones, la ingenua materialidad de los ángeles. Los imagineros consiguen envolver a sus Cristos en insondable melancolía. Presentan a las Dolorosas atravesadas por el sufrimiento universal de la viuda que está viendo morir a su hijo.

Sin embargo, se engañaría quien pensase que es la sola presencia de la imagen en la calle lo que provoca el trastorno del tiempo. La clave radica en lo propiamente *teatral*, aquello que produce la sensación de un tiempo otro. Surge mucho más del contraste con los capuchones (la «presentabilidad *lehmanniana*»), la inestabilidad de esa sensación simultánea de inmediatez y lejanía, la coexistencia en sus figuras del ahora y el otro tiempo, el poder de la máscara. Su aura fantasmal desdibuja las líneas del tiempo en la isla anacrónica de una ciudad en Semana Santa. Surge el clima de lo que las historias del Grial llamaban el *Karfreitagszauber*: la primavera, la fiesta, el sacrificio, la conversión de la calle en escenario, lugar de encuentro, de expectación inusitada. La magia de los desfiles está en el contrapunto exacto de pasos y cofradías; ocurre que la espectacularidad del paso y la claridad de su mensaje oscurecen el papel de los cofrades. En torno a estos se despierta la sensación mágica de un «en otro tiempo» (el *einst* del actor), y con ella, una comunidad fantasmal que se extiende más allá de quienes desfilan. También los muertos están presentes entre los enmascarados.

2. El *nosotros*

Las procesiones alcanzan uno de los propósitos centrales de la liturgia: la constitución de una comunidad que desborda los límites del tiempo y el espacio. Romano Guardini lo explicaba de forma admirable. El «yo» de cada fiel se convierte en un «nosotros». En la liturgia el individuo deja de serlo para transformarse en comunidad, una comunidad que no engloba sólo a los presentes, sino también a los invisibles ausentes:

> «La liturgia no dice ‚yo' sino ‚nosotros'... La liturgia no es celebrada por el individuo sino por la totalidad de los creyentes. Esa totalidad no se compone sólo de los hombres que están en la iglesia en ese momento; no es sólo la 'comunidad' reunida. Se extiende mucho más allá, fuera de los límites de ese espacio…, más allá de los límites del tiempo, en tanto la comunidad que reza en la tierra se hace una también con los que se fueron…»[40]

Las procesiones realizan ese propósito con recursos teatrales, menos *reales*, pero más efectivos que la liturgia. En el templo la conciencia de participar en una comunidad que se extiende más allá de los límites de tiempo y espacio queda reducida a un conjunto de enunciados[41]; por el contrario, la calle lo convierte en una vivencia que va más allá de las fórmulas litúrgicas.

También los desfiles consiguen integrar la historia de Cristo. Parafraseando a Guardini podría decirse de las procesiones lo que él afirma de la misa:

> «[los episodios de la vida de Cristo] son una parte del *Mysterium magnum*, sumergidos en el secreto del sacrificio, insertos en la estructura del correspondiente oficio dominical, del curso del tiempo en el gran orden del año eclesiástico, que marchan conjuntamente en el poderoso impulso hacia el más allá, como se desarrolla en el conjunto de la liturgia»[42].

Este rasgo paralitúrgico de las procesiones conecta con el nervio ancestral del teatro, clave desde sus orígenes: la presencia de los muertos. Heiner Müller sostenía que en la tragedia clásica quienes *hablaban* eran los muertos:

> «Las máscaras eran necesarias porque en la tragedia antigua sólo actuaban muertos. La tragedia era invocación de muertos… Los muertos no pueden ser presentados con el rostro desnudo, por eso se requiere de la máscara»[43].

No resulta fácil advertir ese carácter de la tragedia; se sabe demasiado poco de lo que aquella ceremonia era realmente como *teatro*. Sin embargo, en Semana Santa se percibe bien esa presencia de *los otros*. El desfile de las cofradías está impregnado de un tono fúnebre. A Heiner Müller le hubiese fascinado esa cristalización de sus ideas. Así les ha ocurrido a otros dramaturgos ajenos a las tradiciones de Semana Santa, y quizás por ello más sensibles a esa teatralidad funeraria. En su versión de *Tannhäuser* Werner Herzog recurría a los capuchones: los coros de peregrinos, espíritus desencarnados, ataviados como cofrades de Semana Santa desfilaban lentamente por el foro, iluminados por una luz espectral, dando cuerpo a las almas de los arrepentidos. Para intensificar el efecto de procesión en la calle, una máquina de viento agitaba las capas[44].

Cuando Müller señalaba a la máscara trágica como vehículo para los muertos, no hacía sino apuntar a un rasgo universal. «Por todo el mundo se encuentran pruebas de la asociación de la máscara y la muerte, que ya la rigidez de la máscara apunta»[45]. En efecto, el rostro del muerto está yerto. Desde la prehistoria todo hombre sabe que la calavera, máscara de la muerte, se encuentra bajo su piel[46].

El latín designaba la máscara con el mismo término, «larva», que nombraba a los espíritus difuntos. Su etimología acentúa aún más el vínculo. Deriva de «lares», espíritus tutelares de los antepasados. Originalmente aludía a seres infernales que más tarde se transformaron en divinidades benéficas[47]. En las lenguas de África no hay un lexema que traduzca «máscara». Al igual que ocurría con el latín «*larva*», se le da nombre de lo que supuestamente representa: *espíritu*, *espíritu de los antepasados*, *antepasado*, *muerto*,...[48]. La máscara crea relaciones entre vivos y muertos. Actúa como un dispositivo para crear presencia en un doble sentido: el pasado se actualiza y lo ausente se hace presente[49].

«Otra tesis apunta claramente la relación con el culto de los muertos. Según ésta, las máscaras proceden de una antigua práctica de modelado mediante vaciado de los cráneos de los antepasados, para utilizarlos en rituales chamánicos. Estos objetos podrían describirse como 'figuras de recuerdo de los muertos'. Desde entonces la función de recuerdo ha quedado adscrita a la máscara»[50].

El capuchón, que borra las identidades individuales, abre así el territorio anónimo del cortejo; permite que los muertos marchen en la noche como lemures benignos, ocultos bajo las máscaras.

---

40 GUARDINI, p. 32.

41 Todavía resuena en mis oídos la jaculatoria monótona y vacía que repetían los sacerdotes de mi adolescencia, «…con nuestro obispo José, el jefe de estado Francisco…».

42 GUARDINI, p. 45.

43 La cita proviene de las notas a la puesta en escena del *Tristan* bayreuthiano: MÜLLER, «Angst…», p. 216. La tesis reaparece con frecuencia en la excelente antología: MÜLLER, *Theater*... La idea del teatro como ceremonia de los muertos, se encuentra en otros dramaturgos. Por ejemplo, Genet: «el único lugar… en que podría construirse un teatro es el cementerio», «sólo vendría al teatro quien se sintiera capaz de un paseo nocturno en un cementerio a fin de verse enfrentado con un misterio», GENET, pp. 14 y 15.

44 El recurso no era nuevo en Herzog. Años atrás lo había empleado en su *Giovanna d'Arco* de Bolonia, aunque en ese caso el simbolismo era diferente. Otros directores han sucumbido a la magia del capuchón. Por ejemplo, Stefano Poda en su *Thaïs* de Turín. Pero el caso más chocante con que me he tropezado se daba en una ópera china, «El pabellón de las peonías». Bien es verdad que la puesta en escena era obra de un director que trabaja en Nueva York, Chen Shi-Zheng. En una de las escenas del jardín un espíritu de ultratumba aparecía vestido ¡de capuchón de Semana Santa!

45 WEIHE, p. 20.

46 KRIEGER, p. 621.

47 ERNOUT, p. 342. En alemán se sigue empleando «Larve» para «máscara».

48 KREUDER, p. 193.

49 WEIHE, p. 22.

50 WEIHE, p. 21.

BIBLIOGRAFÍA

BALME, Christopher B. «Maske». En Klaus Weimar (ed.), *Reallexikon der deutschen Literatur Wissenschaft*. Berlín: Walter De Gruyter, 2007, vol. II, pp. 546-49

BENJAMIN, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Dritte Fassung)*. En *Gesammelte Werke*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1991, vol. I, 2, pp. 471-508

BOESPFLUG, François. «Image». En Jean-Yves Lacoste (ed.), *Dictionnaire critique de théologie*. Paris: P.U.F., 2007, pp. 666-71

CLAUDEL, Paul. «Nō». En *Œuvres en prose*. París: Gallimard, 2006, pp. 1.167-76

ENGEL, Ulrich. *Die Liturgie der Karwoche und der Osternacht. Ihre Symbole, Zeichen, liturgischen Besonderheiten und deren Bedeutung*. Illertissen: Maria Media, 2010.

ERNOUT, Alfred y Antoine MEILLET. *Dictionnaire étymologique de la langue latine. Histoire des mots*. París: Klincksieck, 2001.

DROSDOWSKI, Günther. *Duden Etymologie. Herkunftswörterbuch der deutschen Sprache*. Mannheim: Dudenverlag, 1989

FREUD, Sigmund. «Das Unheimliche». En *Der Moses des Michelangelo. Schriften über Kunst und Künstler*. Frankfurt a.M.: Fischer, 2008, pp. 135-72.

GADAMER, Hans Georg. «Über die Festlichkeit des Theaters». En *Gesammelte Werke*, vol. VIII. Tübingen: J.C.B. Mohr, 1999, pp. 296-304.

GAVILÁN, Enrique. «Karwochenzauber. Ein Blick auf die theatralische Seite der Prozessionen von Valladolid». En *Jahrbuch für Volkskunde*. Würzburg-Innsbruck-Fribourg, 2004 (*Sonderdruck*), pp. 135-50.

GAVILÁN, Enrique. «El espacio y el tiempo de la procesión. Mircea Eliade en Valladolid». En Joan Llinares (ed.), *Mircea Eliade, el profesor y el escritor*, Valencia: Pre-Textos, 2007, pp. 157-74.

GAVILÁN, Enrique. *Entre la historia y el mito. El tiempo en Wagner*. Madrid: Akal, 2013.

GAVILÁN, Enrique. «Procesiones de Semana Santa y tragedia griega: más allá de la representación». En Carmen Morenilla y otros (eds.), *Teatro y sociedad en la Antigüedad Clásica. A la sombra de los héroes*. Bari: Levante, 2014, pp. 325-360

GENET, Jean. «L'étrange mot d'...». En *Œuvres complètes*, vol. IV. Paris : Gallimard, 1975, pp. 7-18.

GRIMES, Ronald L. «Procession». En Lindsay Jones (ed.), *Encyclopedia of Religion*. Detroit: MacMillan Reference USA, 2005, vol. XI, pp. 7.416-18.

GUARDINI, Romano. *Vom Geist der Liturgie*. Ostfildern: Matthias-Grünewald, 2007

KLEIST, Heinrich von. *Über das Marionettentheater*. En *Werke in einem Band*. Munich: Hansen, 1990, pp. 802-807.

KREUDER, Friedemann. «Maske/Maskerade». En Erika Fischer-Lichte y otros (eds.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Stuttgart: Metzler, 2005, pp. 192-94

KRIEGER, Uwe. «Maske». En Manfred Brauneck y Gérard Schneilin (eds.), *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen. Bühnen und Ensembles*. Hamburgo: Rowohlt, 2001, pp. 621-25.

LEHMANN, Hans-Thies. *Postdramatisches Theater*. Frankfurt a. M: Verlag der Autoren, 2005.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. París: Plon, 1992.

MÜLLER, Heiner. «Angst und Geometrie. Aus einem Gespräch über *Tristan und Isolde*». En W. Storch (ed.), *Der Raum Bayreuth. Ein Auftrag aus der Zukunft*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2002, pp. 215-20.

MÜLLER, Heiner. *Theater ist kontrollierter Wahnsinn. Ein Reader*, Detlev Schneider (ed.). Berlin: Alexander Verlag, 2014.

PRANDI, Carlo. «Fiesta». En Giovanni Filoramo (ed.), *Diccionario Akal de las religiones*. Madrid: Akal, 2001, pp. 211-12.

WARSTAT, Matthias. «Ritual». En Erika Fischer-Lichte y otros (eds.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Suttgart: Metzler, 2005, pp. 274-78.

WEIHE, Richard. *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*. Munich: Wilhelm Fink, 2004.

Capítulo II

Comunicaciones

SORIANO CALABRO: LA PASSIONE E LE ‹‹MAGNIFICHE ROVINE›› IL VENERDI SANTO NEL VIBONESE (STORIA - ARTE - CULTURA)

Martino Michele Battaglia

Università di Messina-Scuola Superiore per Mediatori linguistici-Reggio Calabria

Le macchine processionali della pietà popolare che animano i riti della Settimana Santa hanno radici antiche in tutta la Calabria. Esse fanno parte di un paradigma diffuso in ambito Euromediterraneo in cui è nota la persistente influenza spagnola che ha caratterizzato i tratti folklorici del Sud Italia[1]. Soriano fu uno dei primi centri calabresi a stabilire un forte legame religioso con la Spagna in virtù della Celeste Immagine di San Domenico, tenuta in grande considerazione negli ambienti religiosi spagnoli dell'epoca che riprodussero l'evento prodigioso del dono della Vergine Santissima nell'atto di consegna della sacra Tela a fra Lorenzo da Grotteria[2]. Gilbert Durand rileva come «l'immagine non è mai un segno arbitrariamente scelto, ma è sempre intrinsecamente motivato»[3]. Gli influssi spagnoli riguardo alla narrazione evangelica relativa ai riti pasquali sono un dato storico ineccepibile. Benedetto Croce rileva, ad esempio, come i drammi sacri spagnoli ottennero fortuna in Italia grazie ai predicatori spagnoli che hanno introdotto i cosiddetti ‹‹concetti predicabili››[4]. A tal proposito, nel 1664 uno stampatore vibonese, Domenico Antonio Ferro, giunse da Napoli, dove lavorava, a Soriano per impiantare una tipografia per il convento, voluta da frate Domenico De Sanctis. In essa furono stampati due volumi, complessivamente di 1.500 pagine di ‹‹Considerazioni predicabili sopra gli Evangeli della Quaresima e altre feste dello stesso De Sanctis, un modo di recitare il Santissimo Rosario con tre meditazioni per ciascun misterio››[5]. Questo prova che i riti del triduo pasquale, da Soriano si sono sparsi per tutta l'antica contea acquistata dai domenicani nel 1652, giungendo fino a Vibo e al suo hinterland.

1 LOMBARDI SATRIANI. *La Settimana Santa in area mediterranea o della teatralizzazione del dolore*, in ALONSO PONGA - ÁLVAREZ CINEIRA - PANERO GARCÍA y TIRADO MARRO (Coordinadores), *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamèrica*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, España, 2008, p. 76; inoltre, TOSCHI, *Le origini del teatro italiano*. Torino: Bollati Boringhieri, 1976, v. I, p. 37; inoltre, BATTAGLIA, *Soriano Calabro. Identità, simboli, memorie, strategie del ricordo. Itinerari demologici ed etnostorici*. Cosenza: Pellegrini, 2009, pp. 85-104.

2 Cfr. CAMPITELLI. *Ragguaglio Storico della Miracolosa Immagine di San Domenico in Soriano nel Regno di Napoli*, ristampa anastatica, a cura di FERRARI, Elea Press, Salerno, 1999, pp. 16-17; inoltre, BARILARO O.P., *San Domenico in Soriano*, cit., pp. 19-28. Cfr. FORTUNA O.P., *Origine del Convento di San Domenico in Soriano e della sua Immagine miracolosa*, Santuario S. Domenico in Soriano Calabro, 1997, pp. 16-26; inoltre, FAETA, *Il santo e l'aquilone*. Palermo: Sellerio, 2000, pp. 182-184.

3 DURAND. Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'antropologia generale, trad. it. di CATALANO. Bari: Dedalo, 1996, p. 21.

4 Cfr. CROCE. *Uomini e cose della vecchia Italia*. Bari: Laterza, 1943, p. 215 e p. 221.

5 BARILARO O. P. *San Domenico in Soriano*. Chiaravalle Centrale: Frama Sud, 1982, p. 196.

P. Procopio Giordano O. P., sermone del Venerdì Santo (Chiamata da Madonna) Soriano Calabro, 2014.
Fotografia di Mimmo Porcelli-Archivio Confraternita

Uno dei momenti più importanti della Settimana Santa, prerogativa delle azioni rituali paraliturgiche della chiesa locale e di tutto il vibonese, riguarda la cosiddetta ‹‹*Chiamata da Madonna*››. Si tratta del sermone declamato dal predicatore nelle chiese parrocchiali sera di Venerdì Santo, giorno in cui la Chiesa cattolica commemora la Passione di Cristo[6]. Il commento alla Passione attraverso i fatti che caratterizzano storicamente e teologicamente gli ultimi momenti della vita di Gesù, la sua crocifissione e la deposizione dalla croce. Sull'importanza di questo straordinario evento commemorativo vissuto intensamente dalla popolazione, il predicatore, viene solitamente informato dal parroco di turno, oltre che dalla gente comune con cui, il sacerdote chiamato ad assolvere questo difficile compito, instaura quasi sempre un buon rapporto affettivo e a volte legami stretti di amicizia. L'aspetto fondamentale di cui il predicatore deve rendersi conto riguarda soprattutto il fatto che la predica sulla Passione continua ad essere seguita da una folla in crescente aumento[7]. Solitamente a Soriano vi si registra una calca assiepata nella chiesa matrice, intenta ad ascoltare in religioso silenzio il sermone, che raggiunge il picco più alto di attenzione nel momento in cui avviene la cosiddetta ‹‹*Chiamata da Madonna*››, a cui viene consegnato il Figlio morto[8]. Lo stesso avviene in quasi tutte le parrocchie del vibonese che scandiscono il tempo della Passione attraverso questa pratica paraliturgica. Tutta la comunità, anziani, giovani e ragazzi, avverte la tensione del momento cruciale dominato dall'attesa della fatidica ‹‹chiamata di Maria›› da parte del predicatore. Momento che suscita suggestione, pathos, emozione e commozione, al punto che in alcuni fedeli molto sensibili, scatena il pianto[9]. La scena da tempo ormai viene immortalata con l'ausilio di strumenti audiovisivi da varie angolazioni, in modo da cogliere le espressioni dei fedeli per scrutare i loro volti concentrati sul predicatore, sui simulacri e su tutti i protagonisti della rievocazione dell'evento tragico del sacrificio di Cristo che comprendono anche i portantini delle statue, e il coro parrocchiale[10]. Gente di ogni ceto sociale vive con trepidazione questo intenso attimo, di cui ogni persona del luogo sente parlare con trasporto fin dall'infanzia, soprattutto ascoltando i propri genitori, estremamente rapiti dal culto religioso nei confronti delle immagini sacre e da questa funzione in particolare. Rituale, che secondo costume dev'essere memorabile, visto che ad ogni occasione vengono sempre ricordati i fasti del passato. Molti in paese continuano ad esternare le proprie impressioni sul solenne commento della Passione. Basta pensare ai congregati come il compianto confratello Antonio Grillo (sottopriore), all'attuale priore, Domenico Margiotta e soprattutto a Fedele Ceravolo che ha riportato un episodio singolare capitato durante questa funzione nel suo volume autobiografico dal titolo *Disperanza*, in cui racconta, tra l'altro, episodi legati al culto religioso e alle sacre rappresentazioni paraliturgiche della Pasqua locale[11]. La teatralità del predicatore illustra alla folta platea attonita il dramma, la tragedia sconvolgente del Messia crocifisso e deposto dalla croce per essere consegnato a sua Madre Maria[12]. Nei giorni che anticipano l'evento, la gente si interroga sulla probabile perfomance del padre predicatore destinato a cimentarsi in quello che può diventare persino un compito arduo, poiché dopo questa esperienza, vengono generalmente esaltate o, stigmatizzate dal popolo, le sue doti oratorie, teologiche e culturali. Critiche e pettegolezzi sono dietro l'angolo e spesso caratterizzano il giudizio di quanti sono stati abituati ad assistere ad una funzione suggestiva dall'effetto catartico. Giudizio che viene anche espresso da quanti si recano nella chiesa matrice del paese solo in questa particolare occasione, pur essendo atei, perché affascinati dalla rappresentazione tanto attesa e decantata dalla popolazione locale[13]. Non a caso, il giorno dopo, quando viene aperto l'argomento relativo al sermone e alla sacra rappresentazione della Passione, traspare da commenti e dai pettegolezzi delle donne la soddisfazione della gente del luogo per la riuscita della funzione, oppure la totale delusione per il modo in cui la funzione ha suscitato scarso interesse emotivo nei presenti. Pertanto, l'abitudine con cui i sorianesi commentano la predica esprimendo la propria soddisfazione, oppure il proprio disappunto riguarda il modo in cui la riflessione sugli ultimi momenti della vita del Cristo, è stata impostata dal sacerdote-predicatore. I pareri negativi sono quasi spesso del tutto unanimi per via del tono della voce e della prosopopea che tanta gente, in questi casi, dice di preferire per potersi commuovere. L'ascolto di una voce penetrante, un oratore abile a comunicare anche con i gesti, attirano i fedeli al punto da rapire la folla e affascinarla fino alle lacrime

6 Cfr. BUTTITTA. *La memoria lunga. Simboli e riti della religiosità tradizionale*. Roma: Meltemi, 2002, pp. 204-205.

7 In passato il predicatore doveva commentare dal pulpito ‹‹I tri uri d'agonia››, con cui venivano commemorate le ultime ore della vita di Cristo. Vedi al riguardo RICCI. «Sellia. La settimana santa», in FAETA e RICCI (a cura di), *Le forme della festa. La settimana santa in Calabria: studi e materiali*, Roma: Squilibri, 2007, p. 364; inoltre, BUTTITTA. *La memoria lunga. Simboli e riti della religiosità tradizionale*, cit., p. 204.

8 Cfr. BUSICO. *Amendolara. Chiamata della Madonna e processione del venerdì santo*, in FAETA e RICCI (a cura di), *Le forme della festa*…cit., p. 355.

9 Cfr. TETI. «Rito, festa, teatro. Etnografia delle forme teatrali e del rito spettacolo in Calabria», in V. Costantino e C. Fanelli (a cura di), *Teatro in Calabria. Drammaturgia, repertori, compagnie*, cit., p. 229. La gente che gremisce il tempio aspetta sempre di sentire le stesse parole dal predicatore al momento della ‹‹chiamata di Maria››, proprio come in una sua storica missione fece l'ex parroco don Francesco Bevilacqua che per commuovere i presenti disse: ‹‹Vieni o Maria, prenditi tuo Figlio, morto per i nostri peccati e le nostre iniquità. Vieni madre di Gesù e madre nostra, aiutaci a superare le difficoltà della vita, consolaci e fai che restiamo fedeli al Figlio tuo che ci ha redenti !››, sono queste le parole che ricorda ancora don Bevilacqua con una punta di nostalgia mentre me le ricorda. Parole, che hanno fatto la storia di questo momento sublime e ancora continuano a farla come mi ripetono gli adulti e soprattutto gli anziani del paese.

10 Cfr. INVITTO, Alain. *Un filosofo dei segni*. Lecce: Piero Manni Ed, 1999, p. 49.

11 In uno degli episodi tratteggiati nel suo volume con un tocco di sana ironia, Ceravolo narra come una sera di venerdì santo, mentre il predicatore terminava il sermone, molte donne facevano ressa battendosi forte il petto e gridando: ‹‹Gesù perdonaci! Maria aiutaci!››. L'implorazione di una componente di questo gruppo di fedeli, donna Carmela attirò l'attenzione di tutti, mentre il figlio Marco per vedere meglio la scena si era arrampicato sulla scala a chiocciola, come avviene anche oggi tra i ragazzi, e proprio nel momento della fatidica ‹‹*chiamata*››. La madre lo aveva visto precipitare a terra. Il ragazzo rimase tramortito, e la donna soccorrendolo gridava dicendo che pure a lei era venuto il crocefisso come alla Madonna. Nel trambusto il predicatore urlava affinché la gente facesse largo in modo che l'infortunato potesse respirare. Il ragazzo presto si riprese e così tornò la calma, mentre le tre statue, dopo la ‹‹chiamata››, uscivano mestamente dalla chiesa matrice per l'accaduto (CERAVOLO. *Disperanza*. Salerno: Il Grappolo, 1992, pp. 31-32).

12 Cfr. ATZORI. *Settimana Santa in Sardegna e Corsica*. Sassari: EDES Editrice, 2003, p. 33.

13 FAETA. «Un oggetto conoscibile. La festa religiosa in aree dell'Europa meridionale contemporanea», in *Questioni italiane*, cit., pp. 154-159. Capita a volte di incontrare in chiesa in questa occasione, gente che solitamente non frequenta affatto la Chiesa.

nell'attimo della consegna del Cristo morto all'Addolorata. Perciò, la teatralità del predicatore che illustra ai fedeli contriti i momenti relativi ai passi evangelici della crocifissione e della deposizione del Cristo non costituisce semplicemente una azione teatrale recitata, in quanto essa è vissuta e partecipata alla stregua dei figuranti che eseguono gesti teatrali da lui ordinate e commentate. Le rappresentazioni della Settimana Santa sono quindi teatro di vita in cui la simbologia scenica viene vissuta quasi fosse reale[14]. Ogni anno, sera di Venerdì Santo alle 19,45 prendono vita i simulacri dell'Addolorata e di San Giovanni, che assieme alla bara vuota del Cristo morto, escono in processione dalla chiesa di San Domenico a luci spente e in silenzio in direzione della chiesa matrice. Accade proprio quanto evidenzia Claudine Fabre-Vassas col seguente dire: ‹‹Lo spettacolo è interpretato dalle statue che per farlo lasciano la chiesa e tornano ogni anno in vita››[15]. Tutti i confratelli della Confraternita del Rosario indossano, in questa particolare serata, solamente il saio bianco stretto ai fianchi dal cingolo azzurro. Non sono previsti il medaglione e la mozzetta nera che i confratelli usano abitualmente quale parte integrante della loro divisa. Sul loro capo una corona di spine che spesso alimenta battute ironiche nei miscredenti mentre li osservano curiosamente durante il percorso processionale. Il priore, al posto del cingolo azzurro viene legato, o meglio fasciato con tre giri di corda attorno al petto e alla vita, il sottopriore con due giri e il maestro di disciplina con uno soltanto, in modo da rendere visibili le cariche occupate in seno al direttivo, e in base ad esse compiere una maggiore espiazione per i loro peccati. Anche i portatori dei simulacri, compresi i loro aiutanti, pongono sul capo una corona di spine alla stregua dei congregati del Rosario, a testimonianza di espiazione e di penitenza per i peccati per cui Cristo è morto. Di recente anche alcune donne, che non appartengono alla confraternita, pongono sul loro capo la corona di spine per la processione per imitare gli uomini che portano le statue e i confratelli della congrega. Si tratta in genere, di corone fatte con i rami spinosi dell'asparago selvatico (*sparacogna*), raccolti mattina di venerdì e portati in santuario accanto alla sala della confraternita, da due confratelli a turno[16]. Durante il tragitto che porta alla chiesa matrice, teatro della Passione, la banda pur aggregandosi al corteo processionale non suona affatto, il silenzio regna sovrano, il tempo è scandito esclusivamente dal ritmo blando del tamburo muto, cioè senza cordina, suonato a lutto con una cadenza regolare dal confratello Bruno Schiavello, e dalle catene agitate a fasi alterne dal maestro di disciplina della confraternita, intento a sorvegliare i confrati nel loro abbigliamento, nel loro portamento e nel loro incedere lento[17]. Il corteo processionale è aperto proprio dal tamburo, seguito dal un confratello incappucciato detto ‹‹*u Bau*››. Davanti ai simulacri si posiziona il rettore del santuario, con la stola rigorosamente rossa, quale segno della Passione. Più avanti, sempre dentro al corteo appaiono vistosamente la ‹‹Croce dei dolori›› portata a turno dal priore e dal sottopriore, lo stendardo della Confraternita portato da un altro confratello, con le due trombe dell'altoparlante. La ‹‹Croce dei dolori››, ha un'importanza particolare per la Confraternita del Rosario, poiché rappresenta il simbolo per antonomasia della Passione di Cristo, perciò, spetta per diritto al priore e al vice priore portarla in processione. Al vertice della croce, è posto in evidenza il gallo, che simboleggia il tradimento di Gesù, leggermente più giù la tavoletta con la scritta *INRI*, la motivazione della condanna, al centro i tre chiodi, che hanno forato le mani e i piedi del Cristo, e una corona di spine, che gli è stata posta sul capo, mentre ai lati si trovano la scala, la tenaglia, il martello, e la lancia con una spugna, gli strumenti usati dai suoi carnefici. Un mini lenzuolo bianco con frangia ricamata è posto su di essa in modo da rendere comprensibili a tutti i segni della Passione[18]. I congregati tengono la sfilata davanti alla bara del Cristo morto con al centro il rettore del santuario. Assumendo questa posizione nel corteo intendono dimostrare, come ripete anche il loro padre spirituale, come l'attività confraternale ‹‹prefigura un più concreto rapporto con la morte››[19]. Luigi Maria Lombardi Satriani al riguardo osserva: ‹‹Vita e morte costituiscono un binomio inscindibile; il primo termine può affermarsi se viene superato–circoscritto, controllato, dominato–il secondo›› e poco oltre: ‹‹Ma principio di vita e principio di morte non sono paritetici; alla base del primo c'è l'essere, alla base del secondo una negatività; del primo si predica al presenza, del secondo l'assenza››[20]. Più avanti dei congregati si posizionano le donne del Terz'Ordine insieme ad alcuni componenti del coro polifonico del santuario con le candele e le fiaccole accese, mentre dietro ai simulacri si dispongono i fedeli e gli aiutanti dei portantini delle statue. Il nutrito corteo processionale non ha fretta, perciò procede lentamente verso la chiesa parrocchiale, osservato con curiosità e con attenzione da coloro che si affacciano dalle finestre o si posizionano sull'uscio dei loro negozi situati all'inizio della via Francesco Pellegrino, lungo il tragitto fino a piazza San Giuseppe dove avviene la sosta per la chiamata di Maria. È interessante notare come Franco Ferlaino apostrofi questa curiosa situazione, che si presenta in modo similare a Soriano, col seguente dire:

> ‹‹Le processioni e le ritualità devono essere viste, guardate, osservate. Al loro passaggio si aprono le porte e le finestre, i cittadini che stanno in casa si affacciano ai davanzali e sulle soglie; non solo per cogliere l'immagine dei processionanti, ma anche per proporre a essi la loro presenza. Tra parenti e amici ci si rimprovera bonariamente se passando non si scorgono reciprocamente partecipi alla processione. All'interno del percorso processionale si costituiscono gruppi ridotti di amici che propongono unitariamente la loro immagine per esternare o riconfermare la loro alleanza. Anche le donne, che hanno la prescrizione di procedere su due file, ai lati della strada, si mostrano disposte a non rispettare rigidamente l'inquadramento lineare e nelle file si formano piccoli gruppi per avere accanto qualche familiare o amica››[21].

La Chiesa di San Martino è gremita fino all'inverosimile, e la gente vive con trasporto il momento culminante. Quando termina la meditazione dei giovani di Azione Cattolica il predicatore commenta il momento più importante della funzione religiosa, tanto attesa fin dall'inizio della giornata dalla popolazione locale, che attonita e commossa per quanto sta per accadere, si immedesima momentaneamente nella scena, quasi fosse partecipe di quanto avvenne realmente sul Golgota circa 2000 anni fa. Non a caso, Ugo Fabietti, e Vincenzo Matera, scrivono:

> ‹‹I luoghi santi ripiomberanno ben presto in mano agli infedeli e le costruzioni di questo periodo saranno a loro volta in gran parte distrutte. Ma avranno aperto Gerusalemme a forme di devozione nate in Europa che imprimeranno il loro sigillo sui luoghi consacrati e che introdurranno delle nuove localizzazioni del tutto immaginarie: quelle della Via Dolorosa, ad esempio, ricalcate sulle stazioni della *Via Crucis*››[22].

Gli fa eco Claudine Fabre-Vassas che afferma:

> ‹‹La scena genera il sacro e se la Chiesa enfatizza ancor più questo avvenimento, esso comunque, deriva soltanto dal dramma che vi si recita. Perciò il luogo santo, il teatro e l'intero paese non sono più una scena fittizia ma la Galilea, le strade di Gerusalemme, il Golgota: i luoghi stessi dell'origine››[23].

14 ATZORI. *Settimana Santa in Sardegna e* Corsica, cit., pp. 30-32.

15 FABRE-VASSAS. «Il teatro della passione», in CHARUTY (a cura di), *Nel paese del tempo. Antropologia dell'Europa cristiana*, cit., p. 114.

16 Cfr. FERLAINO. «Le confraternite di Amantea. Appunti per lo studio dei processi aggregativi e dei diritti di rifondazione», in MARIOTTI-TETI-TRIPODI (a cura di), *Le confraternite religiose in Calabria e nel Mezzogiorno*, v. II, cit., p. 18.

17 In proposito, rovistando tra i verbali della confraternita, quello del 1915, al numero 27, è stato registrato ufficialmente l'accordo sulla funzione di giovedì santo, poiché a quel tempo la Passione veniva anticipata di un giorno fino a quando nel 1950, con la riforma di Pio XII, il rituale non è stato ristabilito nei giorni effettivi della Passione come avviene anche oggi. Nel verbale è indicato che la statua dell'Addolorata, non partiva dalla chiesa di San Domenico, perché veniva portata dai congregati nel pomeriggio presso la Chiesa matrice molto tempo prima degli incanti, come aveva anche stabilito nel 1972 il parroco di allora, don Francesco Bevilacqua. La bara vuota e San Giovanni invece partivano in silenzio, senza il suono della banda, verso la chiesa di San Martino, dove dopo la ‹‹chiamata›› i tre simulacri uscivano ufficialmente in processione per le vie del paese. Dal 2009 in poi, i congregati organizzano la processione in maniera pressappoco simile.

18 Cfr. RICCI. «La festa del Signore morto. Il venerdì santo a Mesoraca», in FAETA e RICCI (a cura di), *Le forme della festa. La settimana santa in Calabria: studi e materiali*, cit. p. 135.

19 FERLAINO. «Le confraternite di Amantea. Appunti per lo studio dei processi aggregativi e dei diritti di rifondazione», in M. Mariotti-V. Teti-A. Tripodi (a cura di), *Le confraternite religiose in Calabria e nel Mezzogiorno*, v. II, cit., p. 21.

20 LOMBARDI SATRIANI. «La teatralizzazione della speranza», in DE SIMONI (a cura di), *Ex voto tra storia e antropologia*. Roma: De Luca, 1986, p. 99.

21 *Ibidem*, p. 18.

22 FABIETTI-MATERA. *Memorie e identità. Simboli e strategie del ricordo*. Roma: Meltemi, 1999, p. 44.

23 FABRE-VASSAS. «Il teatro della passione», in CHARUTY (a cura di), *Nel paese del tempo. Antropologia dell'Europa cristiana*, cit., p. 108.

La folla è sempre talmente numerosa che si accalca persino davanti all'atrio della porta, dove c'è anche chi di tanto in tanto, cerca di incunearsi quando qualcuno, per vari motivi preferisce uscire, oppure si avvicina ai congregati, nella speranza di aggregarsi ai portatori del simulacro dell'Addolorata e alla bara vuota al momento del loro ingresso in chiesa quando vengono chiamati dal predicatore. Si odono allora le prime note dell'organo, mentre si eleva un canto della *schola cantorum* parrocchiale. Il momento è solenne perciò tutti rimangono rigorosamente in silenzio e attenti, ignorando persino la presenza delle telecamere che scrutano i volti e le maschere delle persone visibilmente emozionate pronte al pianto non appena arriva il simulacro dell'Addolorata. Così il predicatore chiama semplicemente la Madre di Gesù mentre si eleva un canto del coro della parrocchia accompagnato dall'organo suonato da Tonino Battaglia, proprio come nei funerali abituali, la differenza è che si tratta di un canto dedicato alla Vergine Santissima, che descrive il momento in cui le viene consegnato il Figlio morto[24]. Si aprono allora le porte dell'atrio della chiesa e tra il tripudio della folla in preda alla commozione, entrano il priore della confraternita Domenico Margiotta insieme agli altri confratelli. Dietro di lui procede lentamente il simulacro dell'Addolorata che si posiziona davanti all'altare dove su un fercolo ricoperto da un damasco rosso scuro, giace il simulacro del Cristo morto (u Signuri muortu noto come il Cristo della provvidenza opera dei rinomati artisti locali Rocco Luciano e Giovanni Valentino) con la bara vuota destinata ad accoglierlo[25]. Scoppiano tante lacrime fra le donne che assistono da vicino alla scena, Ernesto De Martino al riguardo evidenzia come: ‹‹al cristiano non si addice il lamento davanti alla morte, ma se mai un sommesso versar lacrime, secondo il modello di Gesù al sepolcro di Lazzaro››[26]. Le lacrime copiose scendono sul suo volto di tante mamme che si immedesimano profondamente nella scena, raggiungendo la catarsi attraverso la visione del momento in cui il predicatore aiutato dai congregati prende il simulacro del Cristo morto segnato dalle ferite cruente inferte dalla crocifissione, e lo consegna simbolicamente alla Vergine Addolorata, mentre il coro intona il canto alla Madonna che contempla il corpo del Figlio esanime[27]. Anche i portatori dei simulacri si commuovono visibilmente, anche se cercano di mantenere un certo *aplomb* per recitare al meglio la loro parte. Ascoltando i portantini prima di entrare in chiesa, spesso accennano ironicamente ai loro amici e aiutanti di essersi «rinforzati» con un paio di bicchieri di vino per sconfiggere la timidezza che li assale in questi momenti. Quasi una specie di doping adatto a queste perfomances, che secondo tanti esperti portatori di statue del paese funziona sempre, al punto da garantire un doppio effetto nei protagonisti, poiché oltre a scongiurare l'intensa emozione, lenisce anche il peso dei simulacri. Terminato il canto, viene congedata l'assemblea. Lentamente la bara con il Cristo morto e l'addolorata scendono la gradinata della chiesa dove aspettano i portantini col simulacro di San Giovanni che si dispongono dietro l'Addolorata. La banda musicale intona le note di una celebre marcia funebre del maestro Pasquale Quadrano dal titolo ‹‹Pianto eterno››. Lentamente si sistema la sfilata del corteo per iniziare il lungo tragitto per le vie del paese, mentre i fedeli si predispongono dietro i simulacri che, a loro volta, procedono in fila indiana. Avanti si posiziona la bara del Cristo morto con dietro la banda musicale, a breve distanza la statua dell'Addolorata, poco oltre la statua di San Giovanni evangelista. Attorno alla bara del Cristo morto alcune madri dei portatori, sorelle e fidanzate, procedono lentamente guardando i movimenti che i portatori compiono a ritmo di musica. Il corpo del Cristo è velato[28], tranne il volto, che viene continuamente osservato, coccolato e sfiorato dai fazzoletti di alcune donne che seguono la bara col simulacro impetrando una grazia particolare, mentre contemporaneamente asciugano le proprie lacrime invocando la grazia per qualche loro congiunto ammalato di tumore. La musica è estremamente importante in tutto ciò perché assieme al tamburo scandisce il ritmo blando del movimento dei tre simulacri, del corteo e della gente che vi partecipa. Non a caso Paolo Toschi rileva: ‹‹La musica è unita alla processione, col suono tamburi, pifferi, trombe e altri strumenti che servono a scandire il ritmo a ravvivare il passo››[29]. Nella processione notturna del Venerdì Santo il movimento dei simulacri è lento, determinato dalla blanda diffusione dei rumori (Tocca, tamburo muto, catene) e dei suoni angosciosi e tristi della banda musicale con le celebri marce funebri. Suoni e rumori che condizionano il movimento soprattutto di coloro che portano la bara del Cristo morto non a spalla ma a braccia, mentre i portatori dell'Addolorata e di san Giovanni portano le due rispettive statue a spalla. Al suono della marcia funebre la bara, dove giace disteso il simulacro del Cristo morto (*u Signuri muortu*) si muove ondeggiando lentamente (*annazzichijiandu*), e così anche la statua dell'Addolorata e di san Giovanni. Parenti e amici dei portantini si danno da fare per aiutarli dandogli il cambio lungo il tragitto, mantenendo sempre più o meno la stessa andatura. Le donne della famiglia dei portatori del Cristo stazionano davanti al volto Santo. Accanto a loro altre donne del paese alle prese con i problemi della loro vita. Queste donne posizionate ai lati della bara, accompagnano insieme il simulacro di Gesù morto pregando, chiedendo aiuto e protezione, asciugandosi di tanto in tanto una lacrima che appare sul loro viso. In passato una di loro sperava, ed ha ottenuto la guarigione del figlio, un'altra la guarigione del marito, mentre le restanti madri in lacrime speravano di riuscire a superare i problemi del momento che assillavano le loro famiglie. Ciò manifesta come nei riti religiosi popolari, la sofferenza di Cristo diviene la cifra che conferisce significato e riscatto alle sofferenze individuali[30]. Molti fedeli pregano insieme al rettore del santuario che presiede la processione intonando i canti passionistici, prima di lasciare spazio alla banda musicale che si esibisce nel repertorio di alcune celebri marce funebri. Si procede lentamente con brevi soste in alcuni punti del paese per far prendere fiato al corteo processionale, che nel lungo saliscendi del percorso cittadino ha bisogno di riposare brevemente prima di riprendere il cammino al suono di un'altra celebre marcia funebre del maestro Alfredo Pucci, dal titolo ‹‹Tristezza››.

Processione all'uscita della chiesa parrocchiale. Venerdì Santo 2015. Soriano Calabro (VV). Fotografia: Martino M. Battaglia- Archivio Confraternita del Rosario

L'atmosfera sembra a tratti magica, sovrannaturale simile a volte ad una bolgia dantesca caratterizzata da diversi elementi che chiamano in causa i sensi per il modo in cui si avverte il profumo dei fiori, dell'incenso e della cera bruciata, il suono della banda musicale, il tamburo e le catene che scandiscono il passo dei portantini, il buio in alcuni rioni rotto dalla luce di torce e candele, e i passi della folla dei fedeli dietro il corteo. Il coinvolgimento della gente è pressoché totale, chi non partecipa al corteo processionale aspetta in piazza il passaggio dei simulacri. Non a caso, il tragitto più importante riguarda lo spazio per eccellenza rappresentato dal corso cittadino. Quando la processione giunge in via Roma, procede ancora più lentamente. Muovono così i loro passi a ritmo di musica i portantini che vogliono assolutamente sentire la banda per procedere[31]. Le magnifiche rovine assurgono così a metateatro della Passione che si consuma sullo sfondo dell'anti-

24 Cfr. DE MARTINO. *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria.* Torino: Einaudi, 1958, pp. 299-305.

25 Cfr. BUTTITTA. *La memoria lunga. Simboli e riti della religiosità tradizionale*, cit., p. 205.

26 DE MARTINO. *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, cit., pp. 324-325.

27 *Ibidem*, pp. 322-327; inoltre, PEDICO. *Mater Dolorosa. L'addolorata nella pietà popolare*, cit., p. 201.

28 Cfr. RICCI. *Ascoltare il mondo. Antropologia dei suoni in un paese del Sud Italia.* Roma: Il Trovatore, 1998, p. 81.

29 TOSCHI. *Le origini del teatro italiano. Origini rituali della rappresentazione in Italia*, cit., v. I, p. 66. Al riguardo va anche aggiunto che la musica serve anche a celare il vociferare di alcuni fedeli che a volte genera confusione. Vedi FABREVASSAS. *«Il teatro della passione»,* in CHARUTY (a cura di), *Nel paese del tempo. Antropologia dell'Europa cristiana*, cit., p. 115.

30 Cfr. LOMBARDI SATRIANI – MELIGRANA. *Un villaggio nella memoria.* Roma-Reggio Calabria: Casa del Libro, 1983, p. 276.

31 In passato per attraversare il corso di via Roma i portantini con il Cristo morto impiegavano addirittura un'ora, mettendo a dura prova la banda musicale e i portantini del simulacro di San Giovanni e i fedeli che aspettavano per seguire le statue in chiesa per poterle baciare. L' episodio eclatante più recente risale pressappoco intorno al 1980, quando alcuni commercianti che lavoravano duramente tutto l'anno per potersi concedere questo momento, espressione di fede popolare molto sentita dalle loro famiglie. La banda musicale città di Varapodio, capitò, tra l'altro per sbaglio, poiché fu dirottata a Soriano dall'impresario. Al termine della processione il capo-banda intascati i soldi dal Priore Antonio Florenzano disse che a Soriano non sarebbe più tornato a suonare col suo complesso bandistico neanche in cambio di una grossa cifra di danaro. A ciò si è aggiunta la reprimenda del rettore del Santuario padre Procopio Giordano O.P. ai portatori delle statue.

co santuario domenicano distrutto dal terremoto del 1783. Gli imponenti avanzi visibili dall'entrata dell'attuale palazzo comunale, ove appare maestoso uno dei chiostri dell'antico santuario, divengono testimoni dell'inesorabile tragedia della vita e della morte a cui ogni sorianese si sente profondamente legato in virtù di quella memoria storica sempre viva in ogni membro della comunità. Lo spazio geometrico sullo sfondo delle magnifiche rovine diviene spazio antropologico, segnato dall'esecuzione di una celebre marcia funebre tra le più eseguite in assoluto in questa serata in tutto il Meridione d'Italia dal titolo: ‹‹Una lacrima sulla tomba di mia madre›› del maestro Amedeo Vella. In religioso silenzio la musica descrive nell'immaginario collettivo il dolore atroce della Madonna che segue il Figlio morto portato in processione davanti alle rovine e per le strade cittadine segnate da tribolazioni quotidiane che si celano nella figura rappresentata dal simulacro di Maria Vergine e del Cristo morto. Si rivela perciò, alquanto attuale il dettato di Luigi Maria Lombardi Satriani:

> ‹‹La processione del Cristo morto si carica di una valenza ulteriore e fondamentale: lo spazio viene investito da un evento paradigmatico di morte e resurrezione che ne garantisce il passaggio dalla possibilità di vuoto, metafora spaziale della morte, allo spazio domesticato››.

E poco oltre:

> ‹‹La processione costituisce, in questa prospettiva, una sorta di crogiuolo rituale nel quale tempo e spazio vengono confusi, nella protezione del rito, con la morte per la definitiva vittoria della vita››[32].

Fra le piaghe che affliggono recentemente la comunità sorianese, secondo la maggior parte degli abitanti del luogo, la peggiore riguarda l'escaletion della violenza che ha lacerato il tessuto sociale[33]. In tanti pregano e affidano le loro ansie e i loro dolori alla Vergine Addolorata, affinché il paese possa sperare in un destino futuro migliore. Così, in virtù del clima che si respira in queste occasioni a Soriano, ben si adatta quanto suggerisce Claudine Fabre-Vassas:

> ‹‹Non esiste luogo della *Passione* che non custodisca gelosamente «fatti di cronaca» esemplari. Essi esprimono certo il limite estremo verso il quale tende un teatro del genere[…] il teatro della *Passione* crea uno spazio e un tempo in cui si ridistribuiscono i destini››[34].

Soriano alla stregua di tanti paesi del meridione, le strade, le vie e le piazze, nel momento in cui sono attraversate dalle processioni diventano ‹‹luoghi teatrali per eccellenza››[35]. Al rientro dei simulacri nella chiesa del santuario, i primi a toccare le statue per baciarle sono i portantini e coloro che li hanno aiutati nel lungo percorso, ossia parenti e amici. Subito dopo, tutta la gente che ha partecipato alla processione, si divide in tre grossi gruppi, ogni gruppo forma uno sciame per toccare e baciare il simulacro prescelto prima di passare ad aggregarsi agli altri due gruppi a fianco per fare la stessa cosa. Molte famiglie riempiono il presbiterio della chiesa per compiere questo atto di devozione prima di rientrare a casa per la cena. Tantissima gente non rincasa se prima non ha toccato e baciato i tre simulacri protagonisti della commemorazione della Passione[36]. Degno di nota è anche il modo in cui la gente commenta la predica esprimendo il proprio disappunto o la loro soddisfazione per il modo in cui il commento è stato impostato e condotto dal sacerdote. I commenti continuano anche il giorno successivo, evidenziando il malcontento del popolo che si aspettava un sermone più corposo ed efficace. Sulle considerazioni locali animate dal pettegolezzo, il parroco appena gli capita di incontrare fedeli insoddisfatti del sermone rimarca, che questo tipo di funzione aveva un senso, quando soprattutto al Sud proliferava l'ignoranza, e la Chiesa parlava esclusivamente latino al punto da non essere compresa dal popolo. Perciò era necessaria la cosiddetta ‹‹Bibbia dei poveri›› per comprendere il mistero della Passione di Cristo. Altro aspetto significativo degno di nota, è rappresentato dalla partecipazione al sermone del Venerdì Santo e alla processione di un gruppo di rumeni che lavorano in paese, in particolare donne che svolgono il compito di badanti. La curiosità le porta in chiesa oltre che per il bisogno spirituale anche perché, essendo di rito ortodosso non hanno mai partecipato a funzioni del genere con i simulacri che occupano il centro della scena religiosa. Il loro commento è stato entusiasmante nel vedere la folla aspettare il simulacro dell'Addolorata e il parroco che chiudeva il sermone consegnandogli il corpo del Figlio Morto. Alcune di queste donne rumene, badanti, si sono commosse quasi fino alle lacrime, come ad esempio, la signora Doina, Giovanna, Michela, e Giulia, che hanno vissuto intensamente questo momento proprio come tanti sorianesi che vi assistono da anni[37]. Infatti, dopo aver ascoltato narrazioni paesane sulla commemorazione della Passione, hanno chiesto il permesso alle signore di cui si prendono cura, per poter partecipare almeno al momento più importante della funzione. Alcune di loro impossibilitate a seguire il corteo processionale, felici sono ritornate nelle case dove lavorano, dischiudendo poi l'uscio e mettendosi davanti alle porte per ammirare il corteo facendo un segno di croce e fissando in particolare coloro che portavano i simulacri[38]. I sorianesi tengono molto a questi momenti poiché nella sofferenza del Cristo vedono le proprie sofferenze come affermano alcune donne in lacrime sottovoce mentre il predicatore chiama la Vergine Addolorata. Proprio questo si aspettano tutti dal predicatore, commentatore della Passione che riesca ad inquadrare la Passione di Gesù nel contesto attuale di una società in cui l'offerta cristiana presenta valori e condizioni adeguati alla natura e all'esistenza degli uomini[39]. Non a caso, La società meridionale legata alla cultura folklorica ha attuato un gigantesco lavorio per stabilire una nuova cultura della morte che trascendendo la cruda datità dell'evento restituisce soggettività e di conseguenza titolarità di azione di discorso ai superstiti[40]. Queste rappresentazioni hanno quale fine educativo quello di rappresentare l'Uomo-Dio insanguinato, flagellato, crocifisso e deriso attraverso l'immagine allusiva della realtà commovente da cui sono scaturite quelle forme drammatiche attraverso cui la Chiesa commemora la morte di Gesù[41]. Dramma che si inserisce nel quadro del vissuto di un popolo come quello sorianese e della provincia di Vibo dove ogni fedele, confratello o semplice osservante si trova coinvolto nel ciclo della vita.

32 LOMBARDI SATRIANI. *Il ponte di San Giacomo. L'ideologia della morte nella società contadina*. Palermo: Sellerio, 1989, pp. 80-81.

33 Soprattutto in questi momenti la gente di Soriano riflette sui fatti che hanno segnato un periodo difficile in paese dal 2008 al 2009.

34 FABRE-VASSAS. «Il teatro della passione», in CHARUTY (a cura di), *Nel paese del tempo. Antropologia dell'Europa cristiana*, cit., p. 129.

35 LOMBARDI SATRIANI. *Il silenzio, la memoria e lo sguardo*. Palermo: Sellerio, 1989, p. 81.

36 Cfr. FAETA. «Visione, somiglianza, memoria. Simulacri e contesti rituali nella settimana santa del Mezzogiorno italiano contemporaneo», in ALONSO PONGA, ÁLVAREZ CINEIRA, PANERO GARCÍA y TIRADO MARRO (Coordinadores), *La semana santa: antropología y religión en Latinoamérica*, Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, España, 2008, pp. 125-128.

37 Cfr. LOMBARDI SATRIANI. *Il ponte di San Giacomo. L'ideologia della morte nella società contadina del Sud*, ivi, pp. 75-77.

38 *Ibidem*, pp. 80-83.

39 *Ibidem*, pp. 75-79. Cfr. FAETA. «Territorio, angoscia, rito nel mondo popolare calabrese. Le processioni di Caulonia», in *Storia della città*, a. III, n.8, 1978, pp. 4-32; inoltre, ATZORI, *Settimana Santa in Sardegna e Corsica*, ivi, p. 185.

40 Cfr. LOMBARDI SATRIANI. *Lo sguardo dell'Angelo. Linee di riflessione antropologica sulla società calabrese*. Rende (CS): Centro Editoriale e Librario, 1995, p. 359.

41 Cfr. BRUGNANO. *Espressione di religiosità popolre in Calabria*. La Pasqua: canti-riti-usanze-credenze. Napoli: Valsele Tipografica, 1987, p. 89.

BIBLIOGRAFÍA

ATZORI, Mario. *Settimana Santa in Sardegna e Corsica*, Sassari: EDES Editrice, 2003.

BATTAGLIA, Martino Michele. *Soriano Calabro. Identità, simboli, memorie, strategie del ricordo. Itinerari demologici ed etnostorici*, Cosenza: Pellegrini, 2009.

——*Soriano Calabro: le «Magnifiche Rovine» e i riti pasquali (storia - arte - cultura). Lineamenti demoetnoantropologici sulla settimana santa.* In ALONSO PONGA, José Luis; ÁLVAREZ CINEIRA, David; PANERO GARCÍA, Pilar y TIRADO MARRO, Pablo (Coordinadores), *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica II*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, España, 2010, pp. 141- 146.

BARILARO, Antonino O.P. *San Domenico in Soriano*. Chiaravalle Centrale: Frama Sud, 1982.

——*Fondo di Cinquecentine*. Oppido Mamertina: Barbaro,1982.

——*Apprezzo dello Stato di Soriano in Calabria Ultra 1650.*

Barbaro: Oppido Mamertina, 1982.

BUSICO, Paola. «Amendolara. Chiamata della Madonna e processione del venerdì santo», in FAETA Francesco e RICCI Antonello (a cura di): *Le forme della festa*…cit., p. 355.

BUTTITTA, Ignazio E. *La memoria lunga. Simboli e riti della religiosità tradizionale*, Meltemi: Roma, 2002.

BRUGNANO, Salvatore. *Espressione di religiosità popolare in Calabria. La Pasqua: canti-riti-usanze-credenze*. Napoli: Valsele Tipografica, 1987.

CERAVOLO, Fedele. *Disperanza*. Salerno: Il Grappolo, 1992.

CESTARO, Antonio. *Il fenomeno confraternale nel Mezzogiorno: aspetti e problemi*, in «Ricerche di storia sociale e religiosa», a cura di PAGLIA, Vincenzo, n. 37-38: gennaio-dicembre, 1990, pp. 15-25.

COPPA, Alessandra. *Francesco Pacciotto architetto militare*. Milano: Unicopli, 2007.

CROCE, Benedetto. *Uomini e cose della vecchia Italia*, Bari: Laterza, 1943.

DAVOLOS, Nazzareno. «Il modello urbanistico della strada trapezoidale a Soriano Calabro(VV)». In *«Il tesoro delle città»*, Roma: Kappa Ed, 2007, pp. 170-172.

DE MARTINO, Ernesto. *Furore, simbolo, valore*. Milano: Feltrinelli, 1962.

—— *Morte e pianto rituale nel mondo antico. Dal lamento pagano al pianto di Maria*, Torino: Einaudi, 1958.

DURAND, Gilbert. *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'antropologia generale*, trad. it. di CATALANO, Ettore. Bari: Dedalo, 1996.

FABRE-VASSAS, Claudine. «Il teatro della passione». In CHARUTY,Giordana (Coord.), *Nel paese del tempo. Antropologia dell'Europa cristiana*. Napoli: Liguori,1995, pp. 107-114.

FABIETTI, Ugo-MATERA, Vincenzo. *Memorie e identità. Simboli e strategie del ricordo*, Meltemi: Roma, 1999, p. 44.

FAETA, Francesco. *Il santo e l'aquilone. Per un'antropologia dell'immaginario popolare nel secolo xx*. Palermo: Sellerio, 2000.

——*Questioni italiane. Demologia, antropologia, critica culturale*. Torino: Bollati Boringhieri, 2005.

——*Visione, somiglianza, memoria. Simulacri e contesti rituali nella settimana santa del Mezzogiorno italiano contemporaneo*. In ALONSO PONGA, José Luis; ÁLVAREZ CINEIRA, David; PANERO GARCÍA, Pilar y TIRADO MARRO, Pablo (Coords.), *La semana santa: antropología y religión en Latinoamérica*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, España, 2008, pp. 125-128.

FAETA, Francesco e RICCI, Antonello (a cura di), *Le forme della festa. La settimana santa in Calabria: studi e materiali*. Roma: Squilibri, 2007.

FERLAINO, Franco. *Le confraternite di Amantea. Appunti per lo studio dei processi aggregativi e dei diritti di rifondazione*, in MARIOTTI-TETI-TRIPODI (a cura di), *Le confraternite religiose in Calabria e nel Mezzogiorno*. Vibo Valentia: Mapograf, 1991, v. II, p. 18.

FERRARI, Giuseppe. *Alle origini di Soriano Calabro*. Vibo Valentia: Mapograf, 1990.

INVITTO, Giovanni, *Alain. Un filosofo dei segni*. Lecce: Piero Manni, 1999, p. 49.

LEMBO, Antonino O.P. *Cronica del convento di S. Domenico dall'anno 1510 fino al 1664*. Soriano: Stamperia Domenico Antonio Ferro, 1665, pp. 168-169.

LEVI-STRAUSS, Claude. *Dal miele alle ceneri. Oltre la contrapposizione tra «natura» e «cultura»*. Milano: Il Saggiatore, 2001.

LOMBARDI SATRIANI, Luigi Maria. «La Settimana Santa in area mediterranea o della teatralizzazione del dolore». In ALONSO PONGA, José Luis; ÁLVAREZ CINEIRA, David; PANERO GARCÍA, Pilar y TIRADO MARRO, Pablo (Coords.), *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, España, 2008, pp. 73-77.

——«*La teatralizzazione della speranza*». In E. De Simoni (a cura di), *Ex voto tra storia e antropologia*. Roma: De Luca, 1986, pp. 99.

——*Lo sguardo dell'angelo. Linee di una riflessione antropologica sulla società calabrese*. Rende: Centro Editoriale e Librario, Università degli studi della Calabria, 1992.

——«*Il ponte di San Giacomo. L'ideologia della morte nella società contadina del Sud*. Palermo: Sellerio, 1989.

LOMBARDI SATRIANI, Luigi Maria; MELIGRANA, Mariano. *Un villaggio nella memoria*. Roma-Reggio Calabria: Casa del Libro, 1983.

MARZOTTI, Antonio. *Chiesa e società in Calabria nel dibattito storiografico del secondo dopoguerra-Un contributo: le congreghe*. In «Incontri meridionali». Cosenza: Pellegrini, 1977.

PEDICO, Maria Marcellina. *Mater Dolorosa. L'addolorata nella pietà popolare*. Città del Vaticano: Libreria Editrice Vaticana, 2015.

PEZZIMENTI, Rocco. *Storia e politica in Jaime Balmes*. Roma: Aracne, 1999.

RICCI, Antonello. *Ascoltare il mondo. Antropologia dei suoni in un paese del Sud Italia*. Roma: Il Trovatore, 1998, p. 81.

RICCI, Antonello. *«Sacre fonosfere. Paesaggi sonori della settimana santa calabrese»*. In FAETA Francesco e RICCI, Antonello (Coords.), *Le forme della festa. La settimana santa in Calabria: studi e materiali*. Roma: Squilibri, 2007, p. 9 e pp. 328-331.

TOSCHI, Paolo. *Le origini del teatro italiano*. Torino: Boringhieri, 1976.

CONTEXTO Y ACTUALIDAD DE LAS COFRADÍAS PENITENCIALES

Antonio Bonet Salamanca

Sintetizar y describir en breves líneas la pluralidad categórica en su dimensión espacio-temporal, las variantes que se acogen a la fenomenología de la religiosidad popular proyectada a la Semana Santa, resulta tarea ímproba, ya que, son dispares las realidades e interpretaciones percibidas. Así, mientras para unos simboliza el disfrute vacacional, para otros representa el nostálgico retorno de una infancia revivida y, para muchos, el regreso a la tierra y a los ancestros de una niñez recuperada. No resultan ajenos aspectos emparentados con el eterno retorno y el atractivo representado por una Pasión humanada encarnada en Cristo, y por tanto, presidida por el Cofrade Mayor. Por ello, la Semana Santa representa el *Sacramento de los alejados,* ya que, la estadística de Jesucristo resulta para los humanos, un tanto extraña e incluso ajena y escasamente racional, al rozar lo extravagante, aunque sea y constituye la predilecta y referencial. En ella, prima la búsqueda de la oveja perdida, la bienvenida y la acogida del hijo pródigo, o la excepcional consideración y valía del reducido óbolo de una viuda y anciana. La Semana Santa representa la cultura hecha fe porque en esta semana Única, Mayor y Santa se habla y se vive con el corazón.

La fijación de la fecha de tan esperada y cambiante festividad en que se proclama el ámbito celebrativo y el acontecimiento pascual resta estipulada desde antaño, aunque revestida de indudable y perdurable controversia. No sería hasta el primer Concilio de Nicea convocado en 325, en tiempo del emperador Constantino, cuando se fijó la fecha y el intervalo cronológico, al privilegiar el calendario lunar sobre el solar y dictaminar su convocatoria en el domingo siguiente al plenilunio posterior al equinoccio primaveral, en oscilante jornada en intervalo fluctuante, comprendido entre el 22 de marzo y el 25 de abril.

Resultan múltiples y dispares los factores integradores de la Semana Santa, entre los que, sin duda, se cuentan los religiosos, espirituales, devocionales, costumbristas, literarios, litúrgicos, antropológicos y artísticos resumidos en el denominado Triduo Pascual, conforme al tradicional calendario litúrgico en el que se enmarca la pasión, muerte y resurrección del Hijo de Dios. La Semana Santa conforme al calendario oficial, se inicia y culmina en rojo, intercalado de violeta sin obviar el negro luto. Otro aspecto es el patrimonial (material e Inmaterial), implícito a la, por lo general denostada fenomenología de la Religiosidad Popular en sus múltiples manifestaciones, en especial artístico-escultóricas y ornamentales que adquieren plena carta de naturaleza en el ámbito y el entorno nuclear de las hermandades y cofradías penitenciales.

El judeocristianismo proclama cómo la auténtica religión se articula mediante un trabajo de purificación de las idolatrías espontáneas como inmejorable reflejo higiénico de las propias ideas. Por su parte, las cruzadas propiciaron el viaje a Tierra Santa, junto al asentamiento de los franciscanos implicados en dicho proceso como artífices de los ascensionales viacrucis para la mejor difusión del culto a la cruz y las reliquias de la

***Empalao* de Valverde de la Vera (Cáceres). Fotografía: Carlos González Ximénez**

Pasión. En principio se erigieron en implícitos difusores del símbolo crucífero, en evitación de la controvertida, y en ocasiones, reclamada peregrinación a la Ciudad Santa. Por su parte, los dominicos difundieron, en símil a los servitas y mercedarios, el culto mariano, explicitado en el rezo del Rosario y la Corona de siete estaciones. Desde finales del siglo IV, se intensificó el culto y la compra de reliquias cristológicas con especial reclamo de las consideradas relevantes, entre las que se cuentan, la Veracruz, la Sábana Santa, el Santo Rostro y el Cáliz de la Última Cena.

Durante la etapa barroca, las hermandades y cofradías proyectaron el sentir solidario y caritativo, preludio del entorno religioso y laboral, aspectos integrados en el engranaje gremial de una sociedad, fronteriza entre lo físico y lo metafísico, entre el templo (recinto interno) y la calle (recinto abierto), en conjuntada paradoja de elementos contrapuestos. En parangón al ciclo procesional destacó el literario, teatral y escénico, prefigurados en la adaptación del Teatro de Arte Sacro, el Auto sacramental y de Pasión, o las actualizadas Pasiones Vivientes afines a la «Geografía de Pasión», en disparidad de versiones, como las de Chinchón, Perales de Tajuña, Cataluña, Olesa, Esparraguera y Cervera.

Algunos de estos elementos escenificados se proyectan hasta nuestros días, ya que, la procesión preside el diálogo, presencial y coloquial, entre el fiel y la divinidad en honor a Dios, la Virgen y los santos, auténticos baluartes de una religiosidad popular cuya presencia se instala en la santificación del espacio rural y urbano (religión y pueblo), singularizados por el sentir y el comportamiento comunitario. En contadas localidades perduró la práctica actualizada y penitencial, de arraigado medievalismo, al rememorar las antiguas corporaciones de flagelantes, en mantenida y vivencial actualización de rituales intrínsecos a la franciscana tradición, y a la veneración del Santo Madero y la Santa Cruz, como acontece en la riojana localidad de San Vicente de la Sonsierra, o los empalaos de la Vera en Cáceres.

Un pormenorizado análisis de lo apuntado responde a la teoría propiciada por Ludwig Feuerbach: El misterio de la teología es la antropología, mientras la religión es la apoteosis de la especie humana, en conformidad con Bonhoeffer, al considerar la «sigilosa charlatanería del alma consigo misma». El verdadero Dios —que es manifestado en Jesucristo—, representa la crisis, junto a la negación de nuestro mundo mental. Nietszche profetizó la muerte de Dios, otros, el eclipse de lo sagrado, en parangón al eclipse de la razón, ya que, si la razón excluye cualquier apertura hacia lo trascendente, se incide en el «Sírvase a sí mismo» de lo sagrado, una especie de supermercado de las religiones. En notorio contraste, las gentes por lo general, se enamoran de las personas que hablan y remiten a Dios, que viven de y para Él. Las personas sencillas se aproximan al corazón de Dios, al avalar la tradición cristiana y las prácticas de piedad, en conjunción al rezo habitual del Rosario el Víacrucis, junto al ejercicio de una biografiada y terrenal peregrinación. Se relaciona el carisma de la profecía con la categoría de los signos de los tiempos, por lo que, el hecho religioso constituye un acontecimiento altamente simbólico, conforme a las premisas conciliares del Vaticano II, al constituir parte integrante de la naturaleza humana, de la personalidad y la racionalidad que vive y produce símbolos.

La religiosidad popular

A pesar de los aparentes episodios temporales de generalizada indiferencia religiosa, es necesario excluir en parte, la vitalidad adquirida en tiempos recientes por la fenomenología sustentada en la religiosidad popular. En la nutrida estadística cofrade se integran aproximadamente unas 8.500 hermandades de penitencia, con cerca de dos millones de militantes dispersos por la amplia geografía española, sin obviar las consideradas patronales, de gloria y sacramento. (Variedad terminológica cofrade con inserción identitaria de vocablos como carguero, bancero, costalero, portador, andero, trabador, cargador, hombre de trono, costalero u horquillero).

En síntesis, el símbolo se hace eco de una realidad evocadora y sígnica en símil al color, donde el verde inspira esperanza, el carmesí y el rojo se adscriben a la sangre martirial y, el blanco a la pureza en polisémico lenguaje adscrito al subconsciente colectivo. Es necesario abundar en el concepto de cofradía como masa nada exquisita ni selecta porque la Cofradía tiene el deber de ser masa, entre y para las masas, entonces el pensamiento se hace oración y se conmueve. El Hermano Mayor se erige en embajador de los alejados, nunca en juez, ya que, es mejor incluso ser tolerante que santo. Resulta un tanto peculiar la implícita comparación entre la considerada religiosidad popular y la culta, aunque, tras el atentado papal de 1981, del hoy santo y conocido «atleta de Dios», se produjo un sincero acercamiento, transformador e identitario con el siervo sufriente de Yahvé. Giuseppe Di Luca definió la piedad popular como la «sabiduría del corazón», en símil a la clave teológica planteada por Rahner. La religiosidad popular es la primera y fundamental forma de «culturización» de la fe, significada por el enraizamiento del corazón de popular, al perdurar en el ámbito de lo cotidiano.

En otro orden, la iconografía y la imaginería procesional se concentran en el conjuntado y colosal paso mariano, que alberga como inequívoca protagonista a María, embellecida bajo el palio celestial, orlado en disparidad de titularidades y advocaciones devocionales traducidas por Salud, Socorro, Amparo, Fin, Paz, Caridad, Esperanza, Macarena y demás apodos, canalizados por el dolor traspasado de lágrimas, puñales o las punzantes y simbolizadas siete espadas marianas. Controversia histórica y teológica adscrita al citado marco procesional, en abierto contraste cuasi herético, enfrentado al imperante predominio de la teología varonil. Sobresale el altivo altar mariano portátil de carácter itinerante al ensalzar, más si cabe, el rostro y la vestimenta virginal (según los cánones, bajo palio, sólo se rinde culto al Santísimo, aunque se admita en acomodo mariológico el «rostro mariano de Dios»). María se erige en la mediadora que suple el vacío y corrige la tradicional teología en exceso patriarcal y machista, para aproximar lo femenino al ámbito de lo divino.

Resalta la tipología del paso procesional priorizado por única imagen de bulto redondo, en contraposición al conformado por el resto de figurantes, de Misterio. La diversidad iconográfica reclama la específica tipología conforme a los distintos episodios de la Pasión (Entrada, Cenáculo, Oración en el Huerto o Gersemaní, Prendimiento, Ecce Homo, Mofas, Flagelación, Coronación de Espinas, Presentación al Pueblo, Preparativos de la Crucifixión, Crucifixión, Descendimiento, Conducción al sepulcro previa a la Resurrección). Se reivindica y formula en los distintos pasajes la búsqueda y el reclamo de un naturalismo priorizado en los escenificados Descendimientos, conforme al origen geográfico. *Devallament,* término empleado en Cataluña, *Abajamiento* en Aragón y *Descendimiento y Desenclavo,* en el resto hispano.

El teólogo italo-germano Romano Guardini, diferenciaba entre la imaginería de culto, caracterizada por su objetividad respecto a la devocional. El asunto imaginero fue abordado en las sesiones conciliares de Nicea, Trento y Vaticano II. En el primero se abordaron las prácticas y tradiciones de Oriente y Occidente, el trasunto teológico en Trento, y el ámbito pastoral

en el Vaticano II. Entre las recientes fuentes documentales resaltar la Encíclica «Mediator Dei», de Pío XII, en 1947, parejo al resurgir del *Movimiento Litúrgico* mediante un proceso de inculturación asumido tras la Segunda Guerra Mundial, en compartido uso de fe, cultura y religiosidad del pueblo. Se incorpora el simbolismo religioso a las facetas ornamental, junto a la asimilación del lenguaje alegórico y metafórico acorde al ritualismo ejercido, como mediación expresiva del utilizado por la religiosidad popular.

En 1987, la Comisión Episcopal de Liturgia, más que definir la piedad popular, la describe como, «el modo peculiar que tiene el pueblo, es decir, la gente sencilla, de vivir y expresar su relación con Dios, con la Virgen y los santos». Hasta parece, que por Jesucristo, más que amor, se siente pasmo, asombro, admiración, susto y maravilla, además de desconcierto:» Llega y te descoloca». Cierto es que, la actualidad de la Semana Santa viene condicionada por el turismo masivo y religioso (museos de Semana Santa, reconocimientos y nombramientos, exposiciones de enseres y pasos, archivística y expositivo, incremento editorial y bibliográfico, etc.). En el entorno artístico sobresale la práctica escultórica, junto a la talla en madera, sin obviar, la orfebrería o la fundición de campanas (esquilas gaderas), que nos transporta y retrotrae al empleo y búsqueda de referentes miméticos y primigenios (motivación antropológica-etnográfica), junto a la imperiosa recuperación del bordado, la música y el poemario. Fórmulas innovadoras, en buena parte, recuperadas del generalizado olvido, de compartida y agradecida memoria individual y colectiva.

De aquí, deriva en parte el continuado reclamo y colectivo reconocimiento de las titularidades y nombramientos otorgados recientemente en algunas de las localidades, que exaltan su Semana Santa con el alegato del reconocimiento intitulado como bien de interés turístico regional, nacional, internacional y patrimonial frente a la convocatoria de diversos Foros de Encuentro (congresos titulares de cenáculos, Getsemaní, flagelaciones, Medinaceli, servitas, descendimientos, nazarenos, etc.), en noble y compartida competitividad, sin abandono del laudable hermanamiento entre cofradías de homónima titularidad.

El hecho cristiano y eclesial al que se adscribe y pertenece la fenomenología y práctica de la religiosidad popular perdura y se inserta en los múltiples parámetros reincidentes en lo antropológico, espiritual y teológico, al asumir al cuota y el contagioso riesgo de contagio, teñido de contemporaneidad entremezclado en parte, de la problematicidad actualizada del secularismo, la increencia y el indiferentismo religioso. Personas y pasos conforman su nuclear existencia hasta alcanzar el punto álgido durante las jornadas comprendidas entre el viernes de Dolores y el Domingo de Resurrección. Siempre igual y diferente con la mirada dispuesta para despertar la compasión hacia el sufrimiento del justo. Los cambios tecnológicos, de inusitado alcance, junto a la aplicación y el manejo de las redes sociales, incide en la acelerada inmediatez, en contraste a los inquebrantables valores y creencias temporales y espirituales adscritos a la eterna aspiración del ser humano.

La religiosidad popular ayuda a salir y «hacer metafísica», al plantear estas cuestiones y optar por modelos más existenciales», encarnados en la libertad y las metas humanas. En la terminología negativa de la increencia nos encontramos con el «Exilio, la muerte o el Eclipse de Dios». La religiosidad ha llegado a ser algo invisible, tan sólo reducida a ciertos momentos estanciales, aunque, a Dios se le perciba como «el horizonte de lo posible», mientras que, la religiosidad del pueblo nos recuerda la permanente conexión entre Dios-hombre, lo divino y lo humanizado como presencia ineludible y recurso dialogal de un optimizado humanismo pendiente de proyectos de trascendencia. En la historia de la Iglesia, la memoria resta desvirtuada (apenas aparecen laicos y está condicionada por quienes han escrito dicha historia), por lo que perdura la enfermedad del alzhéimer espiritual, o sea, la del olvido de la «historia de la salvación», y de la historia personal con el buen Dios y el Señor, del «amor primero» (Ap. 2,4). No somos linaje del pecado aunque lo hayamos cometido, somos del linaje de Dios, por lo que, más Dios y menos pecado.

La versión de la Semana Santa española se amplía, expande y proyecta, tanto en los aspectos religioso, contemplativo, estancial, escénico y visual, más allá de las fronteras naturales, ante la difusión y el enfático asentamiento conformado por el sentido evangelizador asumido desde antaño por el vecino territorio de Francia, Portugal, Italia, Bélgica y, cruzando el charco, en su proyección iberoamericana (Perú, Venezuela, Colombia, Brasil) o Filipinas. Resulta crucial la conservación y el fomento de ancestrales tradiciones, a pesar de que, en cada tierra los «sentidos creen», y «eso también es propio de la Semana Santa» erigida en la fiesta de los cinco sentidos. Por ello, se traducen e incorporan otras realidades evangélicas post-pascuales, como el Encuentro de Emaús o la Ascensión, como una segunda resurrección diferida. Así, la comunicación con lo divino empieza aquí, pero no acaba aquí, aunque nuestro Dios sea profundamente comunicativo. La relación se convierte en comunicante y dialogal, mientras la creencia se incrementa con la dinámica de salvación del ser humano y, por tanto, del cielo en la tierra.

Se reconoce a la cofradía como la inicial célula asociativa emergida durante la baja Edad Media. El 21 de julio de 1717, se suprimieron tanto las consideradas gremiales como las que no fueron aprobadas por el Consejo de Castilla. Las ordenanzas internas propiciaron la existencia de un muñidor a sueldo, encargado de avisar a los cofrades de la asistencia a las juntas y convocatorias procesionales. En los distintos episodios de la Pasión, sobresale la figura de un Cristo transformado en una forma especial de ser hombre, en asunción de lo humano encarnado en invencible, a modo de nuevo Hércules, erigido en protagonista y portador del pesado madero al asumir como suyas las culpas ajenas como trono de innegable redención[1].

Las procesiones

Dios mismo ordenó a Josué la organización de las siete grandes procesiones alrededor de las murallas de Jericó. En el Nuevo Testamento, Jesús accede de manera triunfal y procesional, un Domingo de Ramos y Palmas, con el que se inicia el asumido ciclo de Pasión. Consecuentemente soportó el infausto juicio en continuidad a las grotescas mofas, previas al ralentizado y penoso peregrinar del Calvario y ascensión al Gólgota precedente de la gloriosa Resurrección.

En un principio, las procesiones no se denominaron tales, sino «pompas», término griego traducido por cortejo o comitiva, en el que intervenían danzantes, músicas, carrozas, etc., todo ello, en honor a los dioses paganos, en conformidad al predominio del tono lúdico y festivo. En la liturgia del sacramento bautismal se exigía al bautizado la renuncia previa a las «Pompas de Satanás». ¿Cuál es el origen cronológico de la Semana Santa? El *sentir procesional* nos remite a los relatos veterotestamentarios, si bien, la primera procesión en la Liturgia Ordinaria se retrotrae a «La entrada de Jesús en Jerusalén». La historia retrocede hasta el nacimiento de las congregaciones en los espacios y claustros monásticos, junto al sentir catequético y pastoral (retablos y libros), en parangón al origen fundacional de las denominadas órdenes mendicantes, priorizadas por franciscanos y dominicos al asumir la práctica de una austeridad penitencial abundó en una sociedad que hizo suya la Pasión de Cristo.

Desde una aceptada y participada carga simbólica, en toda procesión, los cofrades peregrinan de dos en dos (discipulado), enfilados y alumbrados por el fuego, provistos del cirio tintineante (iluminados). Avanzan con el hachón que difunde sin cesar la luz que no cesa, en idónea integración personal y colectiva, fraternal agrupamiento y silente compostura, junto al reclamo del anonimato y cubrición del rostro, revestidos del austero y talar hábito de estameña, o la versátil vestimenta, que iguala a las clases sociales (anonimato). De uno en uno, aunque en conjuntada colectividad y ralentizada compostura se incorporan hacia el más allá bajo la luz que no cesa y alumbrar la nocturnidad presidida en plenitud equinoccial, por la luna de Nissan, que prolonga el día y transforma la oscuridad en transparencias de compartida penumbra (en símil a los fuegos de artificio). La luz canaliza el fluir procesional, «Brille vuestra luz delante de los hombres», misterio encarnado que implica, la irradiación lumínica, como fuente de vida, que prevalece a las tinieblas [2].

La Iglesia depuró de reminiscencias paganas algunos rituales al adoptar un cierto estilo «militarista» o *processio,* en sinonima de «marcha», o avance en sentido militar. En el origen de la legión romana figuró la simbólica enseña aguileña, que sería sustituida desde el nacimiento del cristianismo por la cruz, identitaria del símbolo martirial y triunfante de Cristo vencedor de la muerte. La procesión participa de la peregrinación individual y colectiva característica de toda cofradía, encarnada en «milicia espiritual». La tradición cristiana recoge la fraternidad de sus miembros, entre quienes, el susurro oracional y el rezo compartido y cantado se erigen en sustento personal frente a la indiferencia social, contraria a la anhelada dignidad humana, al aceptar de buen grado, la filiación divina como Hijos de un mismo Dios y Padre.

1 MALDONADO ARENAS, Luis. *Para comprender el Catolicismo Popular*. Estella (Navarra): Ed. Verbo Divino, 1990.

2 CASAS OTERO, Jesús. *Estética y culto iconográfico*. Madrid: Ed. BAC, 2003, p. 301.

Representación de *El Paso de Iznájar* (Córdoba). Fotografía: Carlos González Ximénez

La imagen y el paso procesional

El Concilio de Trento, en su vigesimoquinta sesión celebrada entre las jornadas del 3, 4 de diciembre de 1563, abordó el asunto de la veneración de las reliquias de los santos y de las sagradas imágenes. Cristo y la Virgen abandonaban el retablo para salir a la calle y entremezclarse con la multitud exaltada por el fervor devocional. En la gaditana localidad de Arcos de la Frontera, se le rompió el brazo del *Cristo* y, entre la multitud, alguien gritó: ¡Un médico! Dios protege lo bello y la Semana Santa fideliza el ideario barroco. El Cristianismo se reafirma como religión icónica por lo que, en torno a la imagen se desarrolla la compartida y activada complacencia de los fieles al ejercer significada y participativa función mediática. Sin obviar algunas controversias, el Concilio de Nicea, en 787, aceptó la imagen religiosa al considerar que, lo venerado en ella, no era el objeto material, sino lo que representaba. En idéntico sentido se decantó el Concilio de Trento, al divulgar la imagen como ayuda para propagar la devoción y el arte entre los fieles[3].

El término *passus* es derivado del latín, traducido como sufrimiento o padecimiento, episodio de pasión destinado a mover al fiel a devoción y exaltar la imagen, provista y dotada de la requerida unción religiosa (Gregorio Fernández, induce a no dejar indiferente al espectador según los respectivos informes contractuales). Así, el dibujo, el grabado y la escultura, inciden en su proyección catequética, a modo de singularizado mensaje destinado a mover al fiel a devoción, que contempla e identifica, en madera vista o policromada los distintos episodios evangélicos en los que se plasma el proyecto y la Historia de la Salvación. El II Concilio de Nicea en 787, abunda en la sentencia «de que la «honra dada a la imagen es para el prototipo», siendo la veneración para lo representado, y nunca para el objeto en que se materializa». El «dolorismo» reivindica la naturaleza humana de Cristo, de aquí su vulnerabilidad. La hematidrosis o efusión de sangre, en forma de sudor, generó durante la etapa bajomedieval, una marcada iconografía emanada del ámbito germánico en las popularmente conocidas por *vesterbilds*.

El movimiento disciplinante de 1260, provocó la práctica pública de la autoflagelación al canalizar el sentir penitencial con inclusión de letanías, cánticos y oraciones en orden a impetrar la misericordia divina. La procesión y el conjuntado peregrinar como manifestación total de la comunidad (representación, devoción, catequesis y penitencia), aglutina en armónico equilibrio, la estaticidad teatral y el dinamismo procesional. La cofradía, asume su carácter asociativo como identidad inicial del laicado urbano[4].

En cuanto al empleo y el predominio matérico resalta la profusión de madera tanto en Alemania como España respecto al mármol italiano. El acarreo del material resultaba más costoso que la extracción y el traslado del mismo, con preferencia por el tiro de bueyes al de mulas, más pacíficos y serenos en los secos caminos del verano castellano (la retablística). El proyecto escultórico e imaginero entraña la aceptación y el empleo procesual y mecánico asumido desde la inicial idea impresa en el barro, previo al vaciado en escayola y el acabado definitivo en madera o piedra. Interesante es el embolado que iguala la superficie y permite la aplicación del encapado con la aplicación del pan de oro, sin obviar las medidas en varas o pies antiguos. La imaginería de Pasión resultó común a las distintas escuelas artísticas según el origen y la procedencia geográfica, bien en el ámbito peninsular e insular con primacía de las escuelas andaluza, catalana, levantino-murciana, gallega y castellano-leonesa. El poder de la imagen plantea problemas identitarios, miméticos y estilísticos ante la incontestable ecuación mantenida entre la pintura y la escultura, junto a la evidente creencia, en que la contemplación conduce inicialmente a la imitación para culminar en la elevación espiritual [5].

Los diversos tipos de madera nos remiten al empleo del abedul, aliso, peral, condicionado en ocasiones por la reinante humedad con el predominio del cedro en Andalucía respecto al empleo del pino por tierras de Castilla y León. Es preciso diferenciar el oficio y rango de escultor e imaginero, como reflejan los antiguos tratados y encargos gremiales al compartir afinidad según la graduación y la cualificación ostentada por el aprendiz, al oficial y maestro. Hoy, las escuelas de artes y oficios, academias y facultades de artes (Historia y Bellas Artes), sustituyen a los antiguos y concurridos talleres de imaginería.

En principio, los *pasos* procesionales fueron resueltos en papelón o cartón-piedra, material liviano, previo a la inserción de madera ahuecada para aligerar el peso mediante el inicial soporte en simples parihuelas. Hay una marcada tendencia y preocupación por la plasmación del naturalismo como acontece en la práctica pictórica con el recurso, entre otros, al tamaño humano o natural, junto a la proliferación e inclusión de postizos (pelo natural, dientes de pasta, corcho para imitar heridas, etc.). Entre la temática contemplada, además de los pasajes de Pasión se recoge y emplea una variada simbología, en parangón a la alegoría y al sentido metafórico implícito a la pieza analizada. La muerte y el dolor participan del fenómeno imaginero cristológico y mariano apreciable en la disparidad de crucificados y yacentes, soledades, dolorosas (viudas), junto al resto de enseres de duelo (sepulcro, sepelios, entierro, calaveras, caninas…).

Entre las requeridas tipologías pasionistas sobresale la popular y reivindicada del Nazareno**,** en solitario o acompañado de los considerados personajes secundarios. San Atanasio aludía a que, sólo se salva lo que se ha asumido; en dicha frase se reafirmaba la humanidad de Cristo y su vinculación terrenal con el Padre. Según el teólogo González Faus, «Si Jesús es el Hijo de Dios, los dioses de los hombres deben de morir». La confesión de fe en la divinidad de Jesús pertenece a lo más nuclear de nuestro ser, si bien, no resultan escasas las dificultades del creyente al formular dicha confesión de fe. Dios ha asumido el dolor del mundo, aunque la capacidad humana se relaciona, e incluso se subordina a los talentos otorgados.

La antropología teológica distingue tres formas de percepción o visión: a través de los sentidos, la externa y la corpórea, interior y espiritual. La fe requiere de un acusado grado de confianza depositada tanto en el Jesús histórico como en el Cristo revelado. «El Nuevo Hércules o Cofrade Mayor», es reconocido como uno más, apodado por el pueblo como el «Rico», el «Pobre», el «Abuelo», el «Terrible», vinculado y tenido por uno de los nuestros (Nuestro Padre). La historiografía actual deriva de la fase ilustrada como presentación más que representación, la imago pietatis-Vera-iconos (en símil comparativo, la devotio moderna-nazareno (mirando = contemplación-reflexión). Jesús invita con su mano dirigida al fiel a seguirle, convertido en *alter*

3 GIORGI, Rosa. *Símbolos, protagonistas e historia de la Iglesia*. Barcelona: Ed. Electa, 2005.

4 GALTIER MARTÍ, Fernando. *Arte y Fiesta en la Celebración de la Semana Santa, Desde los Primeros Cristianos hasta las más Antiguas Cofradías Pasionistas*. Zaragoza: Mira Editores, 2014, pp. 162-183.

5 Freedberg, David. *El Poder de las Imágenes*. Madrid: Ed. Cátedra, 1992, p. 24.

Cirineo, mientras con su derecha se aferra a la cruz o bendice al fiel y espectador.

La percepción contemplativa de una imagen adquiere singularizada fórmula dialogal al provocar la llamada, e incluso, el cambio de las personas, nunca a espaldas del hombre. Las imágenes también educan nuestra fe en consonancia al estilo converso de Teresa de Jesús, san Ignacio de Loyola o san Juan de Ávila, reciente doctor de un clero, deseoso de prohibir las imágenes vestideras para anatomizarlas escultóricamente en conjunción a los considerados maestros de la gubia, entre los que sobresalen, Gregorio Fernández en Castilla y Martínez Montañés en Andalucía[6].

Crucificado

La falta y escasez documental no nos priva de la disparidad tipológica y representativa del Crucificado (dos maderos, *stipes* y *patibulum*, *perizoma*, *subpedaneum*, tres o cuatro clavos, coronado o potentado). El legado artístico nos remite al carácter anicónico de las religiones semíticas con la directa repercusión en la legislación del pueblo hebreo. Entre los partidarios de la aceptación fisonómica de Jesús prevalecen, entre otros: san Juan Crisóstomo, san Jerónimo, san Gregorio Niseno y san Juan Damasceno. Para éstos, con ligeras variantes, Cristo fue un Hombre de rostro hermoso provisto de apolínea anatomía. La imagen del Crucificado puede contener y transmitir encumbrados pensamientos de la mano de un san Juan de la Cruz, Teresa de Jesús o fray Luis de Granada, en símil a los inspirados versos de un Lope de Vega. En la cruz, la destrucción se transforma en salvación, ya que, la expiración constituye el pasaje culminante en que Cristo entrega su espíritu. El fomento del pietismo cobró auge en el siglo XV, en consonancia a las meditaciones de Tomás de Kempis, junto a los textos místicos reincidentes en la angustia y el incremento de la expresividad patética (el árbol de la cruz de tradición medieval)[7].

Descendimiento

Episodio en el que se agudiza el drama narrado con brevedad, al descender el cuerpo cristológico conforme a la petición cursada por José de Arimatea en colaboración a Nicodemo. En su entorno se ubican la Virgen, san Juan y las santas mujeres en aceptada tipología bizantina, si bien, durante la Contrarreforma, sendos personajes se sitúan a ambos lados de la cruz, alzados en altivas, toscas e inestables escaleras en ascendente y piramidal composición, de inequívoco y marcado referente rubeniano. Se mantiene la disposición triangular con el eje central depositado en el madero de la cruz con acusado empleo de diagonales contrapuestas. José de Arimatea, sostiene el cuerpo de Cristo, mientras Nicodemo extrae el clavo de la mano izquierda y la Virgen, recoge el brazo derecho del Hijo con las manos veladas y culminar la escena con san Juan, que se lleva la mano al rostro en señal de duelo[8].

Dolorosa, Piedad, Angustias

Contemplar la imagen de la Virgen de tu infancia representa toda una catequesis sin ir a misa. La iconografía mariana incide en el dolor (el acunamiento de Belén se transforma y rememora en el Gólgota). Mueca dolorosa revestida de bicromía carmesí y celeste en confabulado sentimiento fronterizo entre el dolor y el gozo. La disparidad de tipologías marianas con elevada carga dramática sublimada por soledades, dolorosas y una maternal Piedad, que sostiene al Hijo muerto como recordatorio del pequeño infante de Belén. El pasmo y ternura mariana reflejo del luctuoso drama patentado por la iconografía de una Piedad, inspirada en el evangelio apócrifo de Nicodemo con influjo de las meditaciones del Pseudo Buenaventura, las visiones de Enrique Susó y las prescripciones proféticas de la visionaria sueca santa Brígida, a quien, en una de las múltiples apariciones, la Virgen le solicita que rece y medite en sus dolores. Las primigenias representaciones nos remiten hasta inicios del siglo XIV, en las virginales representaciones germánicas de la Vesperbild, posteriormente difundidas a Francia, Italia y España en el siglo XV[9].

Resucitado

Inestable, atrevida y triunfal plasmación imaginera ante el elevado nivel conceptual, junto a la versátil resolución doctrinal y compositiva del Resucitado anunciador de un Nuevo Mundo. El arte cristiano primitivo representó a Cristo imberbe hasta el siglo V, al recordar que la patria de los hombres se retrotrae a la infancia y a la palabra hecha carne y transformada en imagen mediante la sublimada y embellecida armonía de un hombre alzado a Dios. Durante la fase barroca, las representaciones pictórico-escultóricas se remiten a la tipología cristológica al fundamentar su prototipo y colocar el pie del Resucitado sobre el borde del sarcófago adelantado, o depositado en la testimonial lápida sepulcral. Posteriormente los artistas acrecentaron el reclamado dinamismo escénico, en la denominada resurrección ascensional (arte italiano).

Camus alegó: «Lo difícil no es aceptar que Cristo sea Dios; lo difícil será aceptar a Dios si no fuese Cristo». El misterio cristiano nos estimula a dar vueltas con la intromisión del conocimiento psicológico, inevitable factor, ya que somos objeto continuado de una psicología antropológica, en conformidad unamuniana al reivindicar, que el objetivo existencial y biológico es hacerse un alma. Una cofradía al estilo de un hogar cristiano está llamada a reproducir la Ciudad de Dios, lo bueno es la coincidencia en el abrazo como gesto, que acorta la distancia entre los seres humanos, ya que, abrazar es ceñir con los brazos, que quede impregnado (imagen del pastor y la oveja), tu cuerpo de la huella del otro, el abrazo paterno hacia el hijo pródigo elevado en altura con la amplitud de los brazos abiertos del Crucificado. Resulta confortador rezar con gestos corporales, ya que un cristiano se arrodilla porque Cristo lo hizo en Getsemaní para reconciliarse, en consonancia al beso y al abrazo celeste, aunque, torpemente utilizados, se transforman en infierno de pasión y en recuerdo de Judas.

La cercanía y la confianza generan perdón y reconciliación hasta culminar en el beso como explicita el *Cantar de los Cantares*: «Que me bese con los besos de su boca«. Las marcas o cicatrices conforme a la acepción del diccionario, son señales que quedan pero también restan impresas en el alma, al estilo de un Cristo que identifica las marcas del amor en el rostro, las manos, los pies y el costado.

Mas, entonces, al retornar a la inicial pregunta ¿Qué es la Semana Santa?, habrá que aludir a la intensidad participativa del símbolo en la fiesta de los cinco sentidos. La fiesta total es un viaje en continuado peregrinaje, no una huida en solícita y continuada actitud de búsqueda. Hay una teología colectiva y festiva donde se admira la resurrección como algo fronterizo entre lo cósmico-natural, no sólo histórico, por lo que donde la Virgen es y se erige, se incorpora cada vez más como reina, y menos como Dolorosa, convertida en camino que conduce a una referencial y maternal experiencia. El viajero busca, en primer lugar, el sentido profundo de la vida como indicio prevalente, ya que el hombre se mueve de continuo, y en cada uno de sus movimientos describe un sendero.

Tomás, empezó a creer en Dios de distinta forma porque desde Jesucristo, Dios es ser Hombre de otra manera, considerado por Machado como «el mejor de los nacidos», en alusión a la saeta dedicada al granadino Cristo de los Gitanos. La Iglesia, sin Semana Santa, se queda recluida en las sacristías, de aquí, que, en esta santa semana, todo está mezclado en confabulación al Cristianismo: primero va el Señor por si llueve, luego va la Virgen. En síntesis, «la Semana Santa es una ronda de supremos sinsentidos que no pueden explicarse con la visión de los ojos de la carne». Que se abran las puertas del templo y salga la cruz de guía. Silencio, que empieza la procesión, música y a la calle[10].

6 MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Escultura Barroca en España 1600-1770*. Madrid: Ed. Cátedra, 1983, pp. 17-81.

7 AA.VV. *Y murió en la Cruz*. Ed. Cajasur, Ed. Diputación de Córdoba, 2001.

8 AA.VV. *Primer Congreso Nacional de Cofradías y pasos del Descendimiento*. Ed. Real Cofradía del Descendimiento Requena-diciembre, 2003.

9 BONET SALAMANCA, Antonio. «La Representación Escultórica de la Virgen de las Angustias en Aragón, Cataluña, Baleares, Murcia y Valencia», en *II Congreso Andaluz sobre Patrimonio Histórico. Virgen de las Angustias. Escultura e Iconografía*. Estepa (Sevilla): 2011, pp.79-129.

10 INIESTA COULLAUT-VALERA, Enrique. *¿Dios?, La Pregunta*. Granada: Ed. Comares, 2001, pp. 143-151.

BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. *Actas I Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa, 5/8 de febrero 1987*. Zamora: 1988.

AA.VV. *Rito, Música y Escena en Semana Santa*. Ed. Comunidad de Madrid: 1994.

AA.VV. *Actas del Congreso Nacional Cofradías Penitenciales y Semana Santa*, (Coord. Juan Aranda Doncel). Ed. Diputación de Córdoba: 2012

AA.VV. *La Semana Santa en Castilla y León*. León: Ed. Edilesa, 1993.

PANTORBA, Bernardino de. *Historia y Crítica de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes celebradas en España*. Madrid: 1980.

BONET SALAMANCA, Antonio, *Escultura Procesional en Madrid (1940-1990),* Ed. Pasos, Madrid, 2009.

CASAS OTERO, Jesús. *Estética y Culto iconográfico*, Ed. BAC, Madrid, 2003.

DESCARTES, René. *Meditaciones metafísicas*. Madrid: Alianza Editorial, 2011.

DÍEZ BORQUE, José María. *Teatro y fiesta en el Barroco*. Barcelona: Ed. Del Serbal, 1986.

FERNÁNDEZ VILLA, Domingo. *Historia del Cristo de Medinaceli*. León: Ed. Everest, 1982.

FREEDBERG, David. *El Poder de las Imágenes*. Madrid: Ed. Cátedra, 1992.

GALTIER MARTÍ, Fernando. *Arte y Fiesta en la Celebración de la Semana Santa (Desde los Primeros Cristianos hasta las más antiguas Cofradías Pasionistas)*. Zaragoza: Mira Editores, 2014.

GARCÍA GUTIÉRREZ y Agustín F. Francisco-MARTÍNEZ CARBAJO. *Iglesias de Madrid*. Madrid: Ed. La Librería, 2006.

GÓMEZ MORENO, María Elena. *Breve Historia de la Escultura Española*. Madrid: Ed. Dossat, S.A., 1951.

GONZÁLEZ VICARIO, María Teresa. *Aproximación a la Escultura Religiosa Contemporánea*. Madrid: Ed. UNED, 1989.

INIESTA COULLAUT-VALERA, Enrique. *La Estrella ¿Dios?, La Pregunta*. Granada: Ed. Comares, 2001.

MALDONADO ARENAS, Luis. *Para comprender el Catolicismo popular.* Estella (Navarra): Ed. Verbo Divino, 1990.

MARÍN MEDINA, José. *La escultura española, historia y evolución crítica contemporánea (1800-1973),* Ed. Edarcón, Madrid, 1978.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Escultura Barroca en España 1600-1770*. Madrid: Ed. Cátedra, 1983.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Las claves de la escultura*. Barcelona: Ed. Ariel, 1986.

MARTÍN VELASCO, Juan de Dios. *Introducción a la fenomenología de la religión*. Madrid: Ed. Cristiandad, 1978.

MURLÀ I GIRALT, Josep. «La imatgeria religiosa d'Olot». En *Revista de Girona*, Ed. Diputació de Girona. Nº 159, 2012.

Revista Iglesia Viva, Arte y religión: entre la tensión y el diálogo. Nº 256, Valencia, 2013.

PORTELA SANDOVAL, Francisco José. «Separata». En *Cuadernos de Historia y Arte, Centenario en la Diócesis Madrid-Alcalá*. Nº IV, 1990.

RÉAU, Louis. *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona: Ed. Del Serbal, 2000.

VORÁGINE, Santiago de la. *La Leyenda Dorada (2 vols.)*. Madrid: Ed. Alianza Forma, 1980.

ENCAPSULANDO LA SEMANA SANTA: UNA LECTURA DE SU CARTELERÍA

Sergio Caminero Alonso

Universidad de Valladolid

Es preciso evitar que un sentido único se imponga de golpe.
Eco de Mallarme

Si tú, lector, hicieras cierta anamnesis de este día en el que has decidido por alguna razón leer estas páginas, seguramente admitirás que ya te has topado con unas cuantas decenas de carteles, ahora muy borrosos. Quizá vengan a tu mente imágenes de puertas de comercio, muros rancios de solares y vestíbulos de bares. Los carteles de hoy son un método con solera, han aprendido a vivir con el parásito de lo *kitsch* y sin embargo su función de persuadir, camelar e informar sigue intacta. Más o menos elaborados, con distintas dimensiones y técnicas, los carteles mantienen su peso y eficacia en una época difícil, donde todo y todos demandan la atención. Su cercanía a veces no deja entrever la esencia compleja que tienen, mestiza, con sus propios valores de tiempo, pasado y verdad.

Hay cierto resabio fúnebre en los estudios de carteles pues el cartel no vive más allá de su anuncio. Las antologías que los compilan por autores o por ciclos se parecen a esas salas de autopsia llenas de cubículos fríos e intemporales. Los carteles pasan directamente del anuncio al recuerdo, y por eso, si sus forenses quieren buscar al primero tienen que hacerlo en la certeza del segundo. A ambos estados los une, mejor dicho, los ata, el acontecimiento[1]. Toda la esencia de un cartel es potencialidad de acontecimiento y de ahí que su misión acabe con el inicio del acto que anuncia. Hay que entender este hecho como un sacrificio en toda regla. Y pese a ello, esta inservible *Morta spoglia*[2] en la que se trasforma el cartel al consumarse el hecho es, paradójicamente, lo que acaba rememorando ese mismo hecho. Su carnosidad vuelve a dar presencia, en este caso memoria, al acontecimiento pasado. Así pues, parece que los carteles tienen que conformarse con este estatuto ambiguo de esclavitud e impermanencia.

Esa atmósfera volátil tiene también su extensión en el plano lingüístico de cada cartel. El lenguaje es la Eris de los artículos, todo funciona hasta que llega ella. Hoy en día todo es lenguaje y por eso tendremos que invitarla. Es curioso, parece que todas las corrientes filosóficas que entraban por el embudo del siglo xx clamando por el Ser y el Mundo salían al terminar el siglo por el angosto sendero del lenguaje. El lenguaje es poliédrico y por ello puede permitirse con soberbia ser una cosa y su contrario. La «Babel Feliz» de Barthes o la «obra en movimiento» de Eco son formas dispares de pensar el lenguaje como sistema de redes y armónicos de enorme riqueza.

Vamos a recorrer la Semana Santa a través de seis carteles extraídos en su mayor parte de la zona castellana[3]. Seis carteles muy diversos por utilizar lenguajes

1 Cuando se estudian carteles se echa de menos una ontología del cartel. Un estudio que profundiza en estas cuestiones es GAVILÁN, Enrique. *El combate del centauro...*

2 Podemos traducirlo como pellejo. Interesante en las lecturas neoplatónicas de E. Wind.

3 Teniendo por objeto la Semana Santa, la zona cas-

De izquierda a derecha, carteles de Valladolid 1964, Valladolid 2013 y Salamanca 1995.
Autores respectivos: Montero (fotografía), Pedro Muñoz y Chema Concellón (fotografía) y Alejandro Quintana (fotografía)

casi opuestos. Todos quieren contar lo mismo pero, como lo hacen de distinta forma, cada uno comunicará una versión distinta de la Semana Santa. Nuestros seis ejemplos son tan paradigmáticos que conforman tipologías propias de la cartelería semanasantera. Cada tipo suele predominar en un período determinado[4], lo que aprovecharemos para situarlo en una línea temporal. La datación de los distintos lenguajes utilizados nos permitirá establecer cómo se percibe la Semana Santa en cada momento; de dónde parte y hacia dónde se dirige.

Medir la relación entre obra y espectador no es fácil, máxime cuando ésta es un híbrido de verbo e imagen. Por ello vamos a establecer dos pares de conceptos que permitan pautar esta relación: El primer binomio es el de *Sentir/Pensar* y está relacionado con la implicación emocional o racional del espectador. El segundo es el de *Mirar/Paladear* y mide el nivel de posibilidad heurística, es decir, la polifonía de un cartel. Veámoslo con más detenimiento: *Sentir/Pensar* o sentimiento/razonamiento es uno de los pares de contrarios que utiliza Brecht para ilustrar el viejo y el nuevo teatro[5]. Son opuestos que marcan la diferencia entre la identificación —donde el espectador está sugestionado empáticamente por lo que ve— y la contemplación —donde la conciencia de ficción, la distancia, incluso podríamos decir la frialdad, permite un recorrido crítico— [6]. Nuestro término *distancia* prostituye un poco a Brecht pues le doy un sentido de categoría que en su momento no tuvo[7]. Cuando nos refiramos a la *distancia* en los ejemplos de abajo queremos marcar precisamente esa posición externa donde no hay empatía con el personaje representado, sino precisamente una reflexión abierta de lo que puede representar.

El segundo par de conceptos es *Mirar/Paladear*. Una obra hecha para ser mirada desborda todo su contenido en un golpe. Entrega un sentido absoluto y unívoco y el recetor no tiene más que tomarlo. Digamos que es una obra de contenido dogmático. Mientras, su némesis es partidaria de una obra abierta que espera a su espectador para poder ser completada. Es cierto que incluso el enunciado más aséptico —ya no digamos uno de pretensión estética— se enfrentará con la colorida experiencia del receptor en forma de connotación y siempre gozará de cierta apertura interpretativa[8]. Por lo que todas las obras en este sentido tienen algo de polifónicas. Pero estas polifonías entran en lo que Eco teoriza como apertura de primer tipo[9]. Es el tipo dos y tres del esquema del pensador italiano lo que nosotros podemos asociar a nuestro concepto de *paladear* una obra. En estos últimos se busca a propósito cierta confusión de signos que creen conflicto, y nos llevan por el camino más largo y selvático[10].

En los seis ejemplos propuestos[11] veremos cómo hay tipologías caracterizadas por lo cercano y cerrado (mirar y sentir) y otras por lo lejano y abierto (pensar y paladear)[12]. Quizá sea una reducción muy maniquea, pero en tal caso veremos cómo se pasa del dogma a la estética, o dicho de otra forma, de una Semana Santa concebida como elemento religioso a una centrada en su labor turística y folclórica.

La cartelería de Semana Santa ha servido para extender ésta más allá de la Semana de Pasión. La presentación del cartel oficial se ha convertido hoy en el pistoletazo de salida de todos los actos[13]. Con los años, sobre todo a partir de los ochenta, se han multiplicado las muestras de Semana Santa y con ellas los carteles. Lejos quedan las cuatro ciudades originarias. Esta saturación trajo consigo la guerra y hoy cientos de carteles quieren vender su fiesta como única y distinta a las demás. Plantear una historia diacrónica del cartel de Semana Santa es difícil porque no hay patrones exactos para cada momento. Aún así podemos decir a grandes rasgos que la tradición empieza fuerte en los años veinte y treinta con la preeminencia del dibujo que caracteriza esta época[14]. La fotografía entra tímida, en torno a los cuarenta y cincuenta, a veces recuadrada en extremo y otras veces maquillada con el dibujo. Los sesenta son un periodo de experimentación donde se empiezan a sentar los estereotipos. Los años setenta y los ochenta son el monopolio definitivo de la fotografía[15]. Predomina el primer plano en foto de estudio y no es raro encontrar piezas de museo externas a la Semana Santa. Asimismo es la época que ve morir a la maquetación y a la tipografía; los carteles pierden parte de su ser al transformarse en fotos con letras «pegadas». Los noventa, por su parte, ven nacer la exitosa tipología del paso en su contexto urbano. Y finalmente, ya en la actualidad hay un cambio notable que vemos en un retorno del dibujo y en una apuesta por diseños atrevidos. Se trata de obras esquemáticas que casi actúan como citas a todo el bagaje anterior. Descuarticemos pues algunos de estos momentos en los ejemplos.

tellana implica no solo Castilla y León sino ciudades como Toledo, Cáceres u Oviedo. Realmente las tipologías expuestas parten de la cartelería castellana pero se pueden extrapolar sin problemas a otras tradiciones.

4 Me gustaría aclarar que hablamos de presencia mayoritaria. Estas tipologías son muy amplias y a veces encontramos ejemplos de ellas desde los años veinte hasta la actualidad, pero porcentualmente se concentran en un periodo concreto.

5 BRECHT, *El teatro...*, p.46

6 BRECHT, *El teatro..*, p. 21

7 Aunque hay veces que Brecht nos sorprende con «el efecto distanciador» y su aplicación en la pintura. BRECHT, *El compromiso...*, pp. 200-203.

8 ECO, pp. 101-102.

9 ECO, p. 87

10 Muy ilustrativa esta comparación: «En el caso de Dante, se goza de un modo siempre nuevo la comunicación de un mensaje unívoco; en el caso de Joyce, el autor quiere que se goce de un modo siempre diverso un mensaje que de por sí (y gracias a la forma que ha realizado) es siempre plurívoco (ECO, p. 114)».

11 Solo analizaremos las cartelerías oficiales, es decir, las emitidas por el ayuntamiento. Esto nos permitirá trabajar en un campo más delimitado y homogéneo. Aún así, cada ayuntamiento cuenta con unos criterios de selección y de jurado propios: Zamora elige al artista y le da libertad, Salamanca solo admite fotografías del concurso al uso, Valladolid exige una determinada cofradía como protagonista cada año, Palencia hace directamente concurso de carteles con jurado mixto, etc.

12 No veo descabellado unir Brecht y Eco en el delgadísimo aspecto de la apertura y el extrañamiento. Eco nos lo pone fácil pues él mismo dice: «la dramaturgia brechtiana, en sus expresiones más rigurosas, no elabora soluciones: será el espectador el que saque las conclusiones críticas de lo que ha visto...la obra es aquí «abierta» como es «abierto» un debate» (ECO, p.74)». Por su parte Brecht manifiesta un pensamiento similar mediante la metáfora: «me gustan los jardines en los cuales la naturaleza no ha sido totalmente trabajada por sus jardineros; que tienen espacio; en donde las cosas están unas junto a las otras (BRECHT, *El compromiso...*, p. 196)».

13 Habría que estudiarlo con tranquilidad, pero la presentación del cartel en la actualidad trasciende al propio cartel. Supone una inauguración laica que amplia los límites temporales de la celebración religiosa.

14 Fuerte sobre todo en el sentido cualitativo. España gozó de una escuela de diseño muy viva hasta los años cincuenta que vemos reflejada en todas las cartelerías. Son carteles simples en cuanto a contenido pero muy ricos plásticamente, haciendo hincapié sobre todo en el dinamismo, una línea curva y gruesa siempre muy amable.

15 Sería muy interesante estudiar este cambio del dibujo a la fotografía, o en otros términos, de la connotación a la denotación; de la posibilidad a la verdad. Un camino casi paralelo al que vamos a estudiar en este artículo.

Empecemos por nuestro primer retablo: dos carteles de Valladolid y uno de Salamanca que tienen muchas cosas en común. En realidad pertenecen a la misma tipología, pero se puede subdividir en tres si atendemos al fondo. Plantean la Semana Santa de una manera muy emotiva aprovechando la expresión de su escultura.

Vayamos al primer ejemplo[16], el de Valladolid del 1964. Primerísimo plano coloreado y fondo neutro del Cristo de la Luz. Los que conozcan esta escultura estarán deacuerdo conmigo en que la fotografía ha captado con mucho su parte más lúgubre. El contrapicado, el primer plano y sobre todo el color incorporado después deben mucho a esta sensación. El Cristo busca una conexión directa con el fiel, una que preceda al encuentro en la procesión. Estas imágenes sufrientes que interpelan al fiel pertenecen por forma y finalidad a la *Devotio moderna*[17]. Busquemos en los cuados intimistas de Tiziano e incluso en los de Morales y encontraremos algo muy parecido. De esta manera, estos carteles actúan como estampitas de gran tamaño. En tanto que iconos poseen un valor autónomo relacionado con lo totémico[18]. Y en tanto que carteles no anuncian tanto la Semana Santa en su conjunto, sino su aspecto más idolátrico, aquella teofanía donde el *eidolon* encuentra a su fiel en la calle.

No hay distanciamiento, sino cercanía y empatía. Utiliza mecanismos muy directos —visuales— donde no se narra sino que se muestra. Se busca con ello una Semana Santa estrictamente religiosa donde el espectador viva sus propios vínculos con la Pasión. De nada sirven los rótulos en tres idiomas pues este cartel no busca más espectadores que los de Valladolid[19].

Todas las cartelerías castellanas tienen ejemplos de este tipo (primerísimo plano y fondo neutro) y los podemos datar generalmente entre los años sesenta y ochenta. A partir de los noventa vemos como los angulares se van abriendo y empieza a aparecer un fondo urbano. Con el tiempo se establecerá una tipología propia de muchísimo éxito[20] que hemos pautado en el segundo ejemplo. Se trata de un esquema muy simple donde aparece la talla (en plano americano) y el fondo (identificativo de la ciudad). No habrá alusiones al paso, a los cofrades y mucho menos al público, que es considerado herético en la fotografía semanasantera. La figura se presenta aislada, también en intimidad con el espectador. Mientras, el fondo actúa como un telón de foro, es decir, como un cerramiento trasero, plano, simple y lejano que parece pintado. En él se incluye un edificio emblema que representa a la ciudad. No es casualidad que esta tipología coincida con el despegue turístico de otras semanas santas consideradas «menores» como por ejemplo las de Palencia, las Medinas, Ávila, o Salamanca. La razón de invitar al monumento para salir en la foto es la contextualización que aporta dicho monumento. Estos carteles venden el punto álgido del recorrido en el que se encuentran los patrimonios muebles, inmuebles e inmateriales, puro goce de Stendhal.

Se mantiene la *Devotio moderna* siempre que haya unos primeros planos que trasmitan la expresividad de la talla. Ahora bien, la entrada del patrimonio monumental nos infiere la idea de orgullo que esta ciudad tiene de sí misma. Las ciudades rivalizan por tener las mejores burbujas de pasado; bien sea por sus monumentos, bien por sus tallas. Desde el punto de vista monumental vemos cómo la Semana Santa ya no solo se reduce al paso o a la procesión sino a la belleza de su itinerario. En el sentido de la escultura, se manifiesta una verdadera mitificación de la estatutaria barroca. Decir un Gregorio Fernández es como decir un Picasso. Entra dentro de esa fascinación Moderna por el genio y el virtuosismo. Los Gregorios Fernández vienen a ser los nuevos Cristos del esnobismo ilustrado. Su uso en la cartelería utiliza un recurso que en el cine ha sido muy habitual. Hablamos del *Star system*, aquella táctica hollywoodiense en la que la sola presencia de la estrella en el cartel bastaba para asegurar el éxito de la película. En las esculturas barrocas el tiempo les ha concedido riqueza, los estudiosos la fama y finalmente las vitrinas su sacralidad. No obstante veremos cómo esta tendencia se abandona en el resto de ejemplos propuestos ya que en la actualidad caminamos hacia una concepción de Semana Santa distinta donde no todo gira en torno al paso. Se abren así nuevos valores como el espacio y el folclore.

El cartel de Salamanca de 1995 radicaliza el esquema figura-fondo y lo lleva a su límite. Por eso aquí habría que jugar con las palabras y decir fondo-figura[21]. Y es que a Salamanca —sobre todo a Salamanca— le pasa como al teatro de Vicenza. El escenario es tan sobrecogedor que los actores siempre serán unos secundarios y su actuación no dejará de ser una actividad dulce de enriquecimiento. Aquí la luz, como siempre, delata el interés: es ascensional, con su centro en La Clerecía y su culmen en el rótulo. Al paso le toca figurar en los infiernos de la fotografía, luchando por librarse de esa pez obscura de los primeros términos. Minúsculos, el Cristo se mimetiza con las pilastras mientras que la Virgen, recortada en extremo en la Casa de las Conchas, parece casi un mural del palacio. El protagonista indiscutible no es el patrimonio escultórico sino el inmueble. Por eso poco importa que la excusa sea un paso, una danza regional o una instalación del FÀCYL (Festival Internacional de las Artes de Castilla y León). Leído así, pudiera parecer que el rótulo contradice a la imagen. Lo justo sería otorgar a «Salamanca» las letras grandes y a «Semana Santa» la función de apostilla. Pero en realidad no hay hipocresía en el título porque la Semana Santa salmantina es fundamentalmente su casco urbano y desde luego su recurso más preciado frente a otras muestras semanasanteras. Salamanca vende sus piedras, Valladolid sus esculturas y Zamora sus cofrades. Creo que el giro hacia los elementos patrimoniales es notable pero todavía es necesario girar la tuerca un poco más para que la Semana Santa pierda esa densa corporeidad semántica que había disfrutado hasta el momento.

Supongo que este segundo retablo nos resulta más atípico. El cambio creo que es evidente. Han desaparecido las esculturas y la alusión a la Semana Santa es esquiva, incluso diría que laberíntica. Ésta es la nueva tendencia en cartelería, muy joven pero ya muy fuerte. En ella queremos ver el reverso del primer retablo. Estas obras se caracterizan por su liviandad y su apertura y necesitan el ejercicio del receptor para poder completarse.

Empecemos por el de Salamanca 2015[22], separado veinte años del último comentado. Estamos ante un cartel excepcional. Sigue partiendo de una fotografía pero en ella cambian muchas cosas. Para empezar el color: Dos masas densas, muy rothkianas, de blanco y de negro nos alejan de toda ilusión de realidad. De hecho nos acercan al pasado cercano y nostálgico de la fotografía bícroma. En segundo lugar la letra retoma el protagonismo perdido. Como la imagen es ambigua el rótulo se encarga de semantizarla. Al mismo tiempo el autor ha huido de lo que puede ser una procesión — de ahí la controversia de este cartel[23]— y nos presenta una Semana Santa confusa, inhabitual, muy distinta de la pública y triunfante a la que estamos acostumbrados. Pero quizá el elemento más perturbador es que no hay rostros, no hay gestos

16 Tipología muy extendida sobre todo hasta los años noventa: Valladolid (en adelante VA)1939, VA1949, VA1956, VA1957, VA1959, VA1960, VA1961, VA1964, VA1966, VA1969, VA1979, VA1973, VA1974, VA1975, VA1977, VA1978, VA1981, VA1983, VA1984, VA1985, VA1986,VA1988, VA1989, VA1991, VA1992a, VA2000, VA2007, Salamanca (en adelante SA) 1081, SA1982, SA1983, SA1985, SA1987, SA1988, SA1994, SA2012, Zamora (en adelante ZA)1945, ZA1947, ZA1948, ZA1964, ZA1972, ZA1975, ZA1976, ZA1977, ZA1979, ZA1982, ZA1985, ZA1999, Palencia (en adelante PA)1986, PA1991, PA1992, PA1994, PA1996, PA1999, León (en adelante LE)1992, LE1986, LE1982, LE1965, LE1967, LE1968, LE 1970, LE1974, LE1988, LE1989, LE1993, LE1994, LE1995, LE2013, Ávila (en adelante AV)1971, AV1977, AV1987, AV1989, Cáceres (en adelante CA) 1989, CA1999, CA2000, CA2004, CA2008,

17 De hecho, por ejemplo, en Burgos siempre se elija un cuadro del los siglo xv o xvi de estas características para ilustrar sus cartel.

18 Me gusta mucho cómo trata Enrique Gavilán el tema en: GAVILÁN, Enrique: «El hechizo de...».

19 Y sin embargo Valladolid nunca tendrá tantos turistas como en estos momentos. Trataremos luego la paradoja.

20 VA1951, VA1953, VA1954, VA1962, VA1965, VA1967, VA1987, VA1990, VA1995, VA1996, VA1997, VA1998, VA1999, VA2011, VA2012, VA2013, VA2013, VA2014, SA1984, SA1989, SA1993, SA1999, SA2003, SA2004, SA2005, SA2006, SA2007, SA2010, ZA1966, ZA1967, ZA1968, ZA1983, ZA1992, ZA1993, ZA1996, ZA2000, ZA2009, PA2002, PA2003, PA2004, PA2005, PA2006, PA2008, PA2012, LE 1996, LE1998, LE1999, LE2000, LE2015, AV1961, AV1990, AV1997, AV2000, AV2002, AV.2012. AV2013. AR2011, CA1988, CA1993, CA1994, CA1995, CA1996, CA1997, CA2009, CA2011, CA2012, CA2013, CA2014, CA2015, Toledo (en adelante TO)2004, TO2014, Medina del Campo (en adelante MEC)2013, MEC2014, Segovia (en adelante SE)2011, SE2012, SE2013, SE2014, SE2014, SE2015.

21 Más minoritario que los anteriores. Como se puede ver, se benefician de este tipo ciudades con un casco urbano intacto. Salamanca y sobre todo Ávila van a utilizar este tipo: VA2004, SA1986, SA1995, SA1997, SA1998, ZA1987, ZA1989, ZA1994, AV1948, AV1955, AV1959, AV1976, AV1986, AV1994, AV1998. Ávila radicalizará este planteamiento en algunos de sus carteles donde prescinde de las procesiones y solo presenta la ciudad.

22 Otro ejemplo muy semejante —menor calidad— es el de Astorga2012.

23 SALAMANCA TV AL DÍA: *Defensa de los profesionales...*

De izquierda a derecha, carteles de Salamanca 2015, Zamora 2007 y Alicante 2016.
Autores respectivos: Carlos Jiménez (fotografía), Santiago Pennetier (pintura) y Rafael Guillén (cartel)

con los que empatizar. En su caso las espaldas y las capuchas crean un gesto de otro tipo, el social. Éste es otro de los recursos brechtianos que se usan bastante en el teatro épico. El gesto social se produce cuando una sola postura nos describe todo un personaje, su condición más profunda y su relación con el resto[24]. La marginación de los cofrades, su espalda, indica recogimiento y su hieratismo nos transmite disciplina. Precisamente la cofradía fotografiada supone un cambio de sentido de toda la Semana Santa salmantina hacia la austeridad[25]. Con todo, esta fotografía nos rompe los esquemas habituales. Camina en una connotación amplia. No llama a la devoción sino al misterio. Contiene una rica polifonía que nos hace paladear la tradición, lo espectral y el recogimiento. ¿Acaso los carteles usuales de talla-fondo pueden transmitir tantos matices?

Vayamos ahora al ejemplo central, el de Zamora 2009[26]. Esta ciudad siempre ha mantenido la tradición del dibujo en el cartel y sus calidades suelen ser excelentes[27]. Se trata de un cartel basado en la obra de Fernando Pennetier muy simple pero efectivo. Este juego de colores en Zamora ya nos dice mucho. Representa la saya y el luto o dicho de otra manera: las capas pardas. Tiene guiños clarísimos al cartel de 1965 y al de 1974 y su órbita continúa en el de 2010. Vemos cómo un simple color tiene la capacidad de despertar experiencias y asociaciones que nos pueden llevar muy lejos. También lo hace la mano. Esta mano crucificada utiliza la sinécdoque, que es el recurso más usado en la fotografía artística de Semana Santa —no así en la cartelería[28]—. La parte por el todo la vemos en los tópicos superventas del pie descalzo, la mano con el báculo y la mano con el cirio. Son tópicos quizá algo agotados pero que se mantienen. La sinécdoque es una figura ligada al misterio. Es como la puerta entreabierta del ejemplo anterior que señala pero no declara. Esta mano nos puede conectar con distintas realidades como museos, películas o diferentes tradiciones (a mí por ejemplo me ha llevado primero a la Indonesia de las crucifixiones reales para llevarme después a una de mis manos favoritas, la del Cristo de Matthias Grünewald. Hoy mi mente no ha terminado la búsqueda, sigue rastreando posibles conexiones.)

Y vamos por fin al último ejemplo[29], en mi opinión subjetivísima posee un diseño espectacular. Mírenlo bien, es una foto, una foto de un Cristo como la que les proponía en el primer ejemplo pero todo ha cambiado. Ya no se parte de una talla específica sino que se acude al fondo iconográfico. Unos carboncillos bien orientados y dos trazos de suavidad nipona nos llevan a un significado inmenso. Esto es Semana Santa en sentido amplio. Sus detractores dicen que este Cristo puede encajarse en cualquier cartel, y es cierto, pero Alicante se ha reservado un derecho exclusivo gracias a las letras. Su Cristo resaltará poderosamente entre una cartelería agotada y relamida donde cien Cristos locales acompañarán a cien iglesias locales. Si bien hay que señalar un aspecto importante y es que este Cristo es un giño de los carteles más tradicionales y no podría haber existido si no tuviera éstos a sus espaldas. Como bien dice Eco, una obra abierta no puede crear un nuevo lenguaje sino alterar parcialmente el código del ya existente[30]. El estilo actual de cartelería se ha replegado sobre el más tradicional. Se ha convertido en un palimpsesto con cientos de registros.

¿Distanciamiento? Creo que es evidente. El espectador de este cartel tiene que ir desenrollando el sentido de los trazos e inferirlo con las palabras. Sabemos que detrás hay una Semana Santa similar a las demás —de hecho, todas se están universalizando— pero se reserva ese secreto. Esta foto no me produce empatía, me produce conocimiento.

Todos estos ejemplos nos llevan a pensar el cartel no solo como un anuncio, sino como un espejo de la sociedad que lo diseñó y que lo contempló. De esta manera los carteles ratifican algunas de las afirmaciones de la antropología desde un camino autónomo. Los seis carteles expuestos no anuncian la misma Semana Santa. El Cristo del primer ejemplo y el del último son testigos de un giro de lo religioso hacia lo turístico[31]. Es cierto que Valladolid nunca tuvo tantos visitantes como en los años del primer cartel[32], pero ese turismo de voyeur, de expedición antropológica, nunca influyó en las celebraciones puesto que siempre fueron orientadas y concebidas con estricto sentido religioso[33]. El primer cartel solo buscaba al fiel y veía su Semana Santa de una forma lúgubre, tintada de piedad y devoción. Por el contrario, el último, ya desde su propio diseño, nos invita al juego. Ve la Semana Santa como experiencia inmaterial que no puede reducirse a una talla o a una procesión concreta. En efecto, la Semana Santa de hoy es consumo, turismo, patrimonio, concursos, vacaciones, calles abarrotadas. El crecimiento de las periferias de las procesiones ha convertido el luto de Pasión en una fiesta alegre. Más trazos en ese cartel hubieran recortado alguno de los infinitos sentidos con los que cuenta hoy la Semana Santa.

Con esto no quiero demonizar los primeros con la exaltación de los segundos. Simplemente cada grupo pertenece a épocas distintas y cumple su función en cada momento. Y es que los carteles son fieles ser-

24 BRECHT, Escritos sobre teatro..., pp. 240-241.

25 La Hermandad del Cristo del Amor y de la Paz es una cofradía perteneciente la regeneración de los setenta, cuya férrea convicción religiosa tiene una estética bellísima, sobre todo su sección del Cristo de la Liberación. Han marcado el camino para una Semana Santa más religiosa y también más turística.

26 Ejemplos en la misma dirección: Cuenca (en adelante CU) 2009, SA2014, ZA2011, Soria (en adelante SO) 2013, SO2014.

27 Zamora tuvo un gran acierto al presentar un doble cartel: Uno procedente de los clásicos concursos fotográficos y otro encargado a un artista local. Este encargo explica la libertad y la variedad que encontramos en la cartelería zamorana.

28 Trasciende poco a los carteles. Donde más se utiliza es en las cartelerías leonesa y soriana.

29 Carteles similares son CU2008, CU1996, ZA2013. La Semana Santa levantina da buenos ejemplos de esta cartelería: Valencia (VA)2010, VA2011, Alicante (AL)2011, muy interesante AL2013.

30 ECO, pp. 143-144.

31 Quizá una máxima demasiado maniquea en dos aspectos: Hablar de sentimiento religioso y laicización en España-Europa es un asunto peliagudo. Creo que el desplazamiento no es tanto hacia la secularización, sino hacia la emergencia de nuevos objetos religiosos. En todo caso hay un evidente proceso de desprestigio de las religiones institucionalizadas y de sus objetos. Al respecto un magnífico libro-debate: BERMEJO, Diego (ed.). En relación a esto también se puede replantear que nuestro sexto cartel sí tenga una función religiosa, aunque una ya no ignaciana-devocional sino abierta. Desde luego, las tendencias de Kiko Arguello y similares no van en esta dirección. Este asunto merece su propio artículo de cartelería y religiosidad.

32 REBOLLO.

33 Echamos de menos un estudio que analice la secularización de la sociedad en los actos religiosos. Creo que el cofrade devoto se ha transformado —salvo excepciones— en figurante (Gavilán va en esta dirección: GAVILÁN, «El hechizo…»). Al espectador le ha ocurrido lo mismo. Su actitud ante la procesión es la del consumo de una atracción patrimonial muy espectacular. No creo que este espectador mude mucho su concepción ante una cabalgata de reyes o cualquier otro desfile corporativo que transforme su ciudad por unos instantes. Parafraseando algunos comentarios del *Diario Regional* de los sesenta (REBOLLO, pp. 56 y 74), hoy a la Semana Santa le cuesta convertir en templo su urbanismo y no puede evitar ser un espectáculo.

vidores de la publicidad y por ello son las obras más sensibles al cambio de espectador. Rescatando su anuncio, devolviéndoles su protagonismo, los carteles nos han confesado que hoy en día quién los mira es el *homo ludens*. Un hombre líquido, monádico, y revisionista. Un hombre, en definitiva, que necesita jugar con ellos para poder llegar a comprenderlos.

BIBLIOGRAFÍA

BARTHES, Roland. *El placer del texto*. Madrid: Siglo xxi, 2007.

BERMEJO, Diego (ed.): ¿Dios a la vista? Madrid: Dykinson, 2013.

BRECHT, Bertolt. *El compromiso en literatura y arte. Historia, ciencia, sociedad*. Barcelona: Península, 1973.

BRECHT, Bertolt. *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial, 2013.

ECO, Umberto. *La obra abierta*. Barcelona: Planeta de Agostini, 1984.

GAVILÁN, Enrique: *El combate del centauro. Sociedad juego y subversión en los carteles de Manuel Sierra*. Valladolid: Mata Digital, 2007.

GAVILÁN, Enrique. «El hechizo de la Semana Santa: sobre el lado teatral de las procesiones de Valladolid». En *Trama y fondo: revista de cultura*. Nº18, 2005, pp.7-31

MARTÍN, Joaquín. *Carteles de Semana Santa Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 1999.

REBOLLO, Alejandro. «La Semana Santa se hace turística». En *Imágenes y escenarios de la Semana Santa vallisoletana 1958-1984*. Coord. Nieves Sánchez. Valladolid: Claustrum, pp.47-62.

Páginas web

NORTE DE CASTILLA, el: *Carteles de la Semana Santa de Zamora*. http://www.elnortedecastilla.es/multimedia/fotos/ultimos/94440-carteles-semana-santa-zamora-0.html (21-01-2016)

DIARIO DIGITAL DE ÁVILA, el: *Carteles Semana Santa*. http://avilared.com/imagenes/194/ (21-01-16)

SEMANA SANTA PALENCIA: *Histórico de carteles de la Semana Santa de Palencia*. http://www.semanasantapalencia.com/carteles.php (21-01-16)

SALAMANCA COFRADE: *Carteles oficiales*. http://www.salamancacofrade.com/Carteles/CartelesOficiales.html (21-01-2016)

CARTELERO, el: *Carteles de Semana Santa*. http://www.carteles-semana-santa.org/ (21-01-2016)

SALAMANCA TV AL DÍA: *Defensa de los profesionales en el cambio de rumbo del cartel anunciador*. http://salamancartvaldia.es/not/61279/defensa-de-los-profesionales-en-el-cambio-de-rumbo-del-cartel-anunciador (15-12-2015)

TINIEBLAS: UNA PROPUESTA ESCÉNICO-MUSICAL TEOLÓGICAMENTE INFORMADA DE LOS DIECIOCHO RESPONSORIOS DE SEMANA SANTA DE TOMÁS LUIS DE VICTORIA

Ignacio Nieto Miguel

Universidad de Burgos

Gregorio Casado Jiménez

Diócesis de Valladolid

El «Concierto de Música Sacra»

La relación intérprete-público constituye un proceso dialógico en constante cambio y transformación. En este camino, los músicos nos vemos en la necesidad de analizar y replantear nuestros paradigmas comunicativos en aras de conseguir una mayor conexión e impacto en los oyentes, de tal forma que el público pase a tener un papel más activo en el proceso de escucha y se sienta interpelado, tanto por la propia música como por sus intérpretes.

Tradicionalmente, el formato de concierto coral establece una distancia física y corpórea entre el coro —la mayoría de ocasiones situado en forma de friso estático— y la audiencia. Este planteamiento, aunque perfectamente válido y generalizado actualmente, *a priori* no facilita el proceso de comunicación y, en la mayoría de los casos, crea un espacio entre ambos agentes que limita el impacto de la música en el oyente.

La interpretación de la música denominada «antigua» y, más concretamente, la religiosa ha sufrido un cambio sustancial con el paso de los siglos y, en las últimas décadas, ha sido objeto de debates y discusiones en el seno de la comunidad científica[1]. Lo que parece indudable es que, actualmente, la mayor parte de esta música se interpreta fuera del marco litúrgico para el que fue compuesta y del que, en principio, era indisoluble. Esta paradoja ha generado que hoy en día cualquier individuo —creyente o no— pueda asistir con completa naturalidad a un «concierto de música religiosa» en el que se yuxtaponen una serie de piezas religiosas litúrgicas y no litúrgicas fuera de su contexto original. Del mismo modo, los integrantes de los coros deben enfrentarse a la interpretación de obras con un profundo contenido espiritual y religioso, sin tener que comulgar necesariamente con las creencias que subyacen a cada una de éstas.

Nos encontramos, por tanto, ante un formato de concierto sobre el que los intérpretes debemos indagar, profundizar e innovar para que, sin faltar a la esencia de la propia música, conseguir conmover a los oyentes no sólo a través del sonido, sino a través de los textos que toman como fuente y la puesta en escena de los mismos.

Fruto de estas reflexiones nació el proyecto *Tinieblas.* Una propuesta de concierto semi-escenificado en el que el coro Musicalia de Valladolid abordó la interpretación de los dieciocho Responsorios de Semana Santa del compositor abulense Tomás Luis de Victoria y que presentó dentro del Festival de Música Sacra de

1 Como ejemplo de algunas de las publicaciones más relevantes de los últimos años destacan: LAWSON, Colin y STOWELL, Robin. *La interpretación histórica de la música: una introducción.* Madrid: Alianza Editorial, 2005. CARMONA, J.C. *Criterios de interpretación musical. El debate sobre la reconstrucción histórica.* Málaga: Ediciones Maestro, 2006. RINK, John (ed.). *La interpretación musical.* Madrid: Alianza Editorial, 2006.

Palencia durante la Cuaresma de 2015, y en Valladolid y Torrelavega en los siguientes días, con una gran acogida por parte del público.

El proyecto se articuló sobre tres ejes principales: una interpretación rigurosa de la música, un análisis exhaustivo de los textos cantados y, por último, una propuesta escénica que se nutriera del cuerpo cantante —tanto desde una perspectiva individual como coral— como vía de comunicación y expresión de la obra. El presente texto profundiza sobre estos dos últimos, al haberse erigido en tándem esencial para la puesta en marcha y éxito del proyecto que, para llevarlo a cabo, tuvo que contar con la colaboración de Gregorio Casado: sacerdote, músico y director de varias grupos vocales; Jaime Rodríguez: actor y director de escena y, por último, Ignacio Nieto: director artístico del proyecto. Se trata, por tanto, de una propuesta de diálogo y colaboración interdisciplinaria que no suele ser habitual en el entorno del concierto coral tradicional.

La investigación llevada a cabo con *Tinieblas* se concibe así como una propuesta que bebe de algunas de las premisas teóricas de los *performance studies*[2] y las técnicas escénicas de Grotowsky[3]; y ha dado como resultado un espectáculo dinámico, no sólo en lo que a la parte musical-vocal se refiere, sino en cuanto a la profundización sobre los textos cantados y su anclaje emocional en los cantantes. Asimismo, se han implementado herramientas corporales y escénicas que ayudan a incorporar la emoción y establecer puentes de comunicación con el público[4]; precisamente en un ciclo de obras que se caracteriza por su profunda humanidad.

Estas características hacen de *Tinieblas* una propuesta artística versátil e inquieta, en constante búsqueda de una comunicación más profunda entre intérprete y oyente en base a una inmersión en los textos por parte de los cantantes, a una integración corporal de los mismos, y a un acercamiento a la música con el máximo respeto. De esta forma, el espectáculo trata de envolvernos corporalmente ofreciéndonos experiencias integrales que por más simbólicas y metafísicas que sean, se viven como reales, con arraigo ontológico en nuestra percepción y en nuestros cuerpos: en todo el espectro que va desde la neuropercepción a la planificación motora superior y la producción de procesos cinéticos efectivos[5].

Tinieblas: la aproximación a los textos, «El Drama del Hombre»

La exégesis de los textos cantados ha tratado de proporcionar una ayuda al cantante y al director para afrontar la interpretación de los Responsorios de Tinieblas de Victoria. Era necesario analizar, profundizar y preguntarse por el significado de los dieciocho responsorios[6], y adentrarse en el misterio que narran para llegar a una interpretación capaz de penetrar en el espectador y conmoverle.

Este itinerario exegético ha sido de gran ayuda para conseguir una interpretación más honesta al proporcionar al cantante una herramienta que le ha facilitado ir más allá de la emisión de las notas musicales, ayudándole a adherirse a la historia —en este caso un drama: la Pasión—, y así aspirar a una interpretación más verdadera.

El vehículo para poder conectar de una forma íntima con el texto de la Pasión ha sido acercarse a éste desde la humanidad y la propia experiencia; a la humanidad que encierra, como un misterio, la propia historia de la Pasión de Cristo. Al intérprete se le permite y se le exige conectar con la humanidad de Jesús, con sus afectos, sentimientos y actitudes con el fin de encontrar una conexión con la Pasión más allá de la fe de los cantantes y del público y, así, ser empáticos con su Historia.

La exégesis[7] del texto de la Pasión presentada a los coralistas ofrece una visión tétrica y macabra de las últimas horas de la vida de Jesús[8]. Durante el Jueves, Viernes y Sábado Santo —un Triduo Pascual que termina en muerte, en sepultura, y que está mutilado por la falta de resurrección que se celebra en la Vigilia Pascual[9]— contemplamos una visión global de la humanidad y el drama de Jesús.

Los Responsorios presentan la Pasión en tres grandes escenas:

A. Jueves Santo: la traición[10]. El círculo de aquellos que fallan a Jesús se va abriendo progresivamente. Judas en primer lugar[11], Pedro[12], los discípulos[13], los ancianos y fariseos[14] y los judíos[15]. En esencia, la humanidad al completo traiciona a Jesús.

B. Viernes Santo: el fracaso[16]. El proyecto de Jesús tuvo en contra a las autoridades del templo[17] y a la mayor parte del pueblo judío. Su condena y ejecución en la cruz provocó un abatimiento en la comunidad por la no instauración del reino mesiánico.

C. Sábado Santo: la soledad. Tal y como narra el evangelio de Juan[18], sólo las mujeres se quedaron al lado de la cruz. Todos huyeron menos su madre María[19], María Magdalena y María la de Cleofás[20]. Este camino de soledad no es sólo corporal sino también espiritual[21].

Además de estos tres grandes enfoques que articulan la Historia de La Pasión, ha resultado pertinente y de gran utilizad para los intérpretes realizar un análisis pormenorizado de la dimensión humana de sus principales protagonistas. Gracias a éste, el cantante ha podido conocer los diferentes afectos, sentimientos y experiencias de cada uno de los personajes y adentrarse de forma más coherente en cada una de las microhistorias que integran la Pasión y en la propuesta musical que para éstas compone Tomás Luis de Victoria.

2 «El performance surge de varias prácticas artísticas pero trasciende sus límites; combina muchos elementos para crear algo inesperado, chocante, llamativo.»: TAYLOR, 11.

3 Muy especialmente en lo que se refiere a sus planteamientos sobre el «Teatro Pobre»: GROTOWSKY, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo xxi, 1970.

4 «Los artistas son los que juegan con la idea de representación, con la transmisión del conocimiento a través de gestos corporales, con la mirada del espectador, y con el uso del espacio»: TAYLOR, 12.

5 LÓPEZ, 42-43.

6 Un traducción válida de los responsorios está disponible en: http://www.abvlensis.es

7 Lo expuesto en los siguientes párrafos se basa principalmente en lo defendido por Senén VIDAL en: *Los escritos originales de la comunidad del discípulo «amigo» de Jesús*. Salamanca: Sígueme, 1997 y *Los tres proyectos de Jesús y el cristianismo naciente*. Salamanca: Sígueme, 2003.

8 La tradición evangélica refleja el relato de la pasión como la más antigua y más fiable históricamente hablando. VIDAL, *los tres proyectos de Jesús…*, 227.

9 BLÁZQUEZ, 53-61.

10 «La reacción hostil alcanzó al mismo grupo de los discípulos de Jesús, como lo muestra el caso de Judas. Tampoco el resto de discípulos parece que tuvo un compromiso decidido con el proyecto de Jesús, ya que todos huyeron en su apresamiento, y Pedro renegó de él.»: VIDAL, *Los tres proyectos de Jesús…*, 240.

11 El dato de la traición de Judas es histórico. El dinero influyó en la realización de su traición aunque también se hace presuponer que Judas encuentra escandaloso el signo de Jesús de la destrucción del templo.

12 VIDAL, *Los escritos originales…*, 247, 257.

13 Mc. 14, 50.

14 La oposición contra la misión de Jesús procedía del estamento dirigente. Los letrados y fariseos eran, precisamente, colaboradores de ese estamento. La tradición evangélica los presenta como los dos grupos defensores de la tradición oficial.

15 La oposición de los dirigentes influyó en el pueblo de Jerusalén. Éste no reaccionó con simpatía al proyecto de Jesús, algo que se muestra claramente en la escena de la elección entre Barrabás y Jesús.

16 VIDAL, *Los tres proyectos de Jesús…*, 237.

17 VIDAL, *Los tres proyectos de Jesús…*, 325.

18 Paralelos a este evangelio de Jn 19,25: Mc 15,40 («Había también unas mujeres mirando desde lejos, entre ellas, María Magdalena […]); Mt 27,55-56 («Había allí muchas mujeres mirando desde lejos […]); Lc 23,49 («Todos sus conocidos y las mujeres que le habían seguido desde Galilea se mantenían a distancia, viendo estas cosas.»).

19 RATZINGER, 257-259.

20 VIDAL, *Los escritos originales…*, 569. La tradición sinóptica hablaba de un número indeterminado de seguidoras indicando el nombre de algunas de ellas como el de María de Magdala; otra María: la de Cleofás. En el evangelio de Juan se menciona que también estaba el discípulo al que tanto amaba (para profundizar sobre este tema: VIDAL, *Los escritos originales…*, 562).

21 Jesús al rezar el salmo 22 manifiesta su angustia al creer que ha sido abandonado por su propio Padre. Experimenta la soledad profunda, existencial. La comunidad creyente ha comprendido la exclamación de Jesús como el inicio del Salmo 22, y así asume de este modo todo el tormento de los hombres que sufren en este mundo por el ocultamiento de Dios: RATZINGER, 249-252.

A lo largo de las dieciocho piezas, el coro es la mirada de:

- *Jesús,* que se siente traicionado por sus amigos más íntimos, experimenta el abandono, la soledad, etc.

- *Judas,* que se erige en paradigma de la traición y la vanidad.

- Los *discípulos* quienes, por una parte, traicionan a su maestro y, por otra, manifiestan su desolación.

- *Fariseos, sumos sacerdotes y reyes de la tierra* que muestran su odio y animadversión hacia Jesús al ver peligrar su «statu quo».

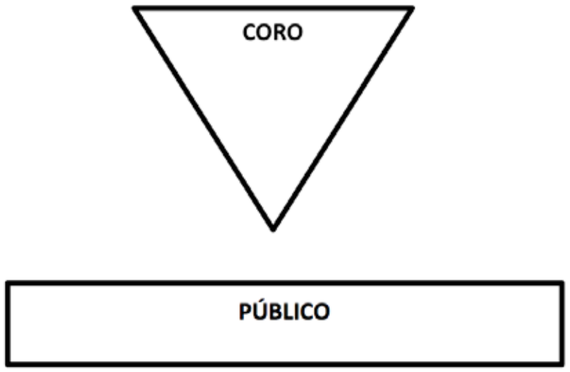
- La *madre* de Jesús, que grita desolada por la muerte de su hijo.

Este análisis de los textos impele tanto al intérprete como al público a preguntarse por la actitud de Jesús, ya que ante la traición, el fracaso y la soledad se entrevé un «Camino de Amor»[22], que constituye precisamente la clave subyacente en la Pasión[23]. De esta forma, al igual que los intérpretes son capaces de experimentar la traición, el fracaso y la soledad, también lo son de manifestar amor y perdón. Tratar el amor y el perdón es hacerse partícipe de la Historia humana de Jesús.

Tinieblas a escena

Desde un punto de vista escénico, *Tinieblas* bebe del simbolismo y la teatralidad del oficio homónimo en el que la progresiva ausencia de luz se convertía en eje articulador del Triduo Pascual[24] y la música constituía una parte esencial de su liturgia. Sobre esta vinculación esencial entre liturgia y música conviene destacar que «no es casual que todas las liturgias y rituales estén gestionados por medio de la música […]. Nos envuelve corporalmente ofreciéndonos experiencias integrales que por más simbólicas y metafísicas que sean, se viven como reales, con arraigo ontológico en nuestra percepción y en nuestros cuerpos»[25].

La propuesta escénica del coro Musicalia se estructura en torno a tres formas geométricas que tratan de sintetizar lo acontecido en el Jueves, Viernes y Sábado Santos, respectivamente. En el jueves, el coro se presenta en forma de triángulo, con uno de sus vértices apuntando hacia el público. Esta forma y orientación simboliza la traición de Judas («Mi amigo me entregó con un beso»), la pena y rabia de Cristo («Sea la desgracia para el que me entrega») y el reproche de Jesús a sus discípulos por «no haber podido orar con él y haber huido» (responsorio nº 5). Los seis primeros responsorios impelen e implican a toda la comunidad, y por eso el triángulo señala hacia el público, haciéndole partícipe de las palabras del propio Jesús.



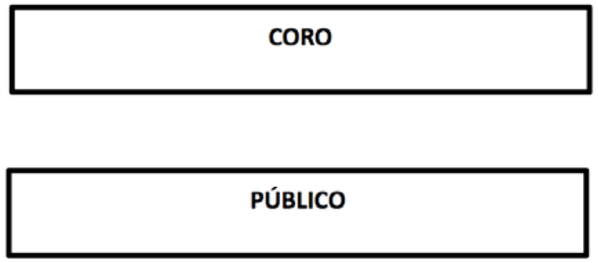
22 RATZINGER, 267-279.

23 LAFFITTE, 167-183.

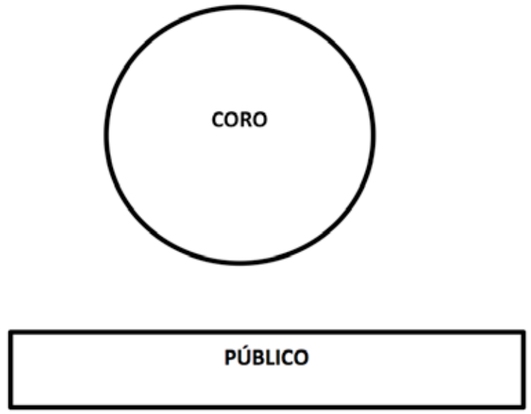
24 El oficio estaba presidido por el tenebrario: un candelabro de forma triangular cuyas velas se iban apagando al finalizar cada uno de los responsorios, hasta quedar la iglesia a oscuras.

25 LÓPEZ, 42.

Para la interpretación de los seis responsorios siguientes, el coro adopta una colocación tradicional, en dos filas superpuestas. Si bien, todo gira y conduce al punto culminante del Viernes Santo: la crucifixión y muerte de Cristo. Momento que es narrado en el responsorio «Tenebrae Factae sunt» y es interpretado por cuatro hombres situados en forma de cruz, mientras el resto de los cantantes se sitúa a sus pies, recostados, en actitud recogida. La obra finaliza con todos los cantantes poniéndose de pie de espaldas al público simbolizando el rechazo de los hombres al hijo de Dios.



En los seis últimos responsorios, el coro adopta la forma de un círculo como imagen de la piedra del sepulcro de Cristo. Esta disposición, además, representa la comunidad (en esos terribles momentos unida en su soledad) y el encogimiento de una madre contemplando a su hijo en la cruz («O vos omnes»). El penúltimo responsorio «Aestimatus sum» cobra un especial sentido escénico ya que cada uno de los integrantes del coro —la losa del sepulcro— se desplaza dentro del círculo sin llegar a ningún sitio concreto, simbolizando así la desorientación tras el fallecimiento del Maestro; mientras tanto, cuatro hombres interpretan el responsorio en el que Jesús narra como «se ha convertido en un hombre desvalido relegado entre los muertos».



El concierto finaliza con la interpretación del decimoctavo responsorio («Sepulto Domino») tras el cual, el coro se gira lentamente y vuelve a dar la espalda al público, simbolizando la incomprensión del misterio de la muerte y la entrega de Jesús.

Conclusiones

El análisis exegético de los textos de los dieciocho Responsorios de Tinieblas de Tomás Luis de Victoria en base a la humanidad de la figura de Jesús ha permitido una mayor y mejor comprensión de los mismos por los intérpretes. Ese «factor humano» ha permitido establecer un anclaje y conector intrapersonal (entre el músico y su propia interpretación) e interpersonal (entre el cantante y el oyente).

Asimismo, la propuesta escénica de *Tinieblas* ha permitido establecer vías de comunicación más efectivas con el oyente, al que se implica de forma más activa a lo largo de todo el espectáculo y en el que se le ofrece vivir una experiencia distinta al tradicional concierto de música sacra.

Por último, se han constatado la pertinencia y las ventajas de implementar un trabajo interdisciplinario (musical, de análisis literario y de práctica corporal y escénica) en el proceso de estudio, montaje y puesta en escena de un repertorio coral religioso concreto; metodología que puede ser extrapolable a otro tipo de obras. Este planteamiento, además, ha permitido establecer nuevas vías de comunicación entre intérprete y público, y se ha manifestado como una propuesta escénico-musical en la que los músicos debemos explorar y ahondar.

BIBLIOGRAFÍA

BLÁZQUEZ, Ricardo. *Iglesia y palabra de Dios*. Salamanca: Sígueme, 2011.

LAFFITTE, Jean. *El perdón transfigurado*. Madrid: Eiunsa, 1999

LÓPEZ CANO, Rubén. «Música, Mente y Cuerpo. De la semiótica de la representación a una semiótica de la performatividad». En *De cerca, de lejos. Miradas actuales en Musicología de/sobre América Latina*. Ed. Marita Formanor Bordolli. Montevideo: Universidad de la República, 2013, pp. 41-78.

RATZINGER, Joseph. *Jesús de Nazaret, desde la entrada en Jerusalén hasta la Resurrección*. Madrid: Encuentro, 2011.

TAYLOR, Diana. «Introducción. Performance, teoría y práctica». En *Estudios avanzados de performance*. Eds. Diana Taylor y Marcela A. Fuentes. México: FCE, Instituto Hemisférico de Performance y Política, New York University, 2011, pp. 8-30.

VIDAL, Senén. *Los escritos originales de la comunidad del discípulo «amigo» de Jesús*. Salamanca: Sígueme, 1997.

VIDAL, Senén. *Los tres proyectos de Jesús y el cristianismo naciente*. Salamanca: Sígueme, 2003.

LA MÚSICA VOCAL DE SEMANA SANTA EN ALGUNAS PROCESIONES SINGULARES DE CASTILLA Y LEÓN

Cristina Laura Casado Medrano

Escuela Municipal de Música de Valladolid

Introducción

En nuestra Comunidad, como en otros territorios de la geografía española, tienen lugar durante el tiempo de Semana Santa una gran diversidad de actos o ritos, además de las procesiones, para conmemorar la pasión, muerte y resurrección de Jesucristo. Estas manifestaciones de piedad popular ,en la mayoría de los casos, suelen estar acompañadas de otro elemento muy importante: la música.

El acompañamiento musical que predomina en las procesiones españolas es el instrumental, es difícil encontrar alguna cofradía que no tenga o haya tenido una banda musical de cornetas y tambores, sin embargo aún encontramos reductos en los que la música vocal, más transcendente por manifestar mediante el texto, la melodía y la expresividad de los intérpretes, el dolor de los fieles ante el drama de la pasión de Cristo, realza los rituales, ceremonias y cultos que acontecen durante la Semana Santa. En esta comunicación nos vamos a centrar en la ceremonia del «descendimiento, abajamiento o desenclavo» que se celebra en algunos pueblos y ciudades de la Comunidad de Castilla y León especialmente el de la ciudad de León y las manifestaciones de música vocal que acompañan al acto.

Origen de la tradición

En la época medieval para hacer más fácil la comprensión a los fieles, de los misterios de la fe, para ilustrarlos sobre la vida y pasión de Jesucristo se representaban en los templos escenas dramatizadas que se denominaron *Autos Sacramentales.* En un primer momento eran representaciones vivientes aunque poco a poco fueron sustituidas por tallas o esculturas de Jesús, de la Virgen María y de los diferentes personajes bíblicos. Cuando se representaba en los templos la Pasión de Cristo, el día de Viernes Santo, siguiendo el relato evangélico se sucedían distintos momentos o escenas comenzando por la Sagrada Cena, Lavatorio, Azotamiento, Coronación de espinas, Camino del Calvario con la cruz a cuestas, llegando al momento de más dramatismo cuando Cristo es clavado en la cruz y situado entre los dos ladrones, a su lado la Virgen y San Juan, pronunció sus últimas palabras antes de morir, *Septem Verba*, las Siete Palabras. Los compositores reflejaron el sufrimiento de la Madre al pie de la cruz con obras como el bellísimo *Stabat Mater*, sobre una de las más famosas *secuencias* atribuida a Jacopone da Todi hacia el s. XIII, aunque el pueblo fiel también ha utilizado interpretaciones propias con temas tan sencillos como el *Jesús tan afligido*, o la *Salve a la Virgen Dolorosa*[1] y otros que vamos a recordar en esta comunicación.

El Viernes Santo, se realiza el acto de la «Adoración de la Cruz», ligado a esta ceremonia comenzó la «Adoración de la sangre de Cristo» y la devoción de las «Cinco llagas» que inició San Francisco de Asís. Los franciscanos mostrarán estos símbolos: el escudo de

1 Véase MEDRANO DEL POZO.

las cinco llagas y el abrazo franciscano, que también utilizarán las cofradías de la Vera Cruz que surgen en el seno de esta orden franciscana.

Se representará el «Descendimiento» del cuerpo inerte de Cristo, denominado también «el Desenclavo» o «Abajamiento». Comenzaba el acto cuando dos personas que representarían a José de Arimatea y Nicodemo, retiraban la corona de espinas y los clavos que sujetaban los pies y las manos de Cristo a la Cruz para delicadamente, ayudados por una sábana blanca, deslizarlo de la Cruz hacia el suelo y depositarlo sobre el regazo de una Madre rota de dolor, momento de máxima tensión emocional. La ceremonia del «descendimiento» o «desenclavo» se quiso hacer lo más verosímil posible y para ello se recurrirá a incorporar mecanismos en brazos y piernas para articular éstos, dotarlos de movilidad y transformar la imagen escultórica de un Cristo crucificado en la de un Cristo yacente, recogiendo los brazos articulados. Este cambio, en principio problemático, se fue resolviendo utilizando diversos mecanismos que fueron evolucionando a lo largo del tiempo para evitar el deterioro de la imagen y lograr un aspecto muy real. Algunas de las técnicas utilizadas a lo largo del tiempo han sido la de goznes metálicos, articulación de galleta, rótulas metálicas o bisagras axiales.

Al grupo de la Madre con el Hijo muerto en sus brazos se ha denominado «La Piedad». Esta imagen, a veces, también incorporó mecanismos para mover los brazos aunque son escasas las tallas encontradas con esta característica. Poco después de presentar el Hijo desenclavado a la Madre, la imagen de Cristo es introducida en una urna que será llevada en procesión como «Santo Entierro».

Era costumbre que los fieles entonasen plegarias doliéndose del dolor de la Madre. El pasaje del descendimiento y la dramatización que aún se lleva a efecto en algunas ciudades es el pasaje seleccionado en este artículo para recordar las canciones de tradición oral que se han mantenido o recuperado y que se interpretan durante el acto.

Descendimientos o desenclavos en Castilla y León

La ceremonia del «Descendimiento» o «Desenclavo» surge en la Europa central durante la Edad Media, en España se cree que comenzó en torno a la mitad del siglo XV y tuvo su momento más glorioso en el siglo XVII, para ir decayendo en el siglo XVIII y casi desaparecer entre el XIX y el primer tercio del XX. En la comunidad de Castilla y León se siguen realizando este tipo de representaciones en algunos pueblos y ciudades que vamos a señalar a continuación, sin embargo es un porcentaje mínimo en comparación con los que han desaparecido. Conocemos la existencia de alguna imagen de Cristo yacente que aún mantiene los brazos articulados aunque ya no se realice el desenclavo.

Ávila: en El Barco de Ávila existía un Cristo yacente articulado de la Cofradía de la Vera Cruz, estaba colocado en un sepulcro y era utilizado para el Descendimiento.

Burgos: el famoso *Cristo de Burgos* procedente del monasterio de San Agustín y hoy en la Catedral es el Cristo articulado más completo pues mueve cabeza, dedos, manos brazos y piernas, aunque se venera como crucificado.

Salamanca: la Cofradía de la Vera Cruz ha venido organizando el día de Viernes Santo este Acto del Descendimiento desde el siglo XVII. Después de un sermón se realiza el desenclavo de la figura articulada de Cristo para exponerlo a un besapié antes de introducirlo en el Santo Sepulcro. Otra representación del Descendimiento se efectúa en Aldeadávila de la Ribera.

Segovia: en esta ciudad en la iglesia románica de San Justo se encuentra el famoso *Cristo de los Gascones* del siglo XIII. Tiene articulados hombros y brazos para realizar la ceremonia del Desenclavo. La compañía teatral Nao D´Amores suele representar en el templo la obra *El misterio del Cristo de los Gascones*.

Palencia: en el Monasterio de las Claras de la ciudad está el Cristo articulado más antiguo. Se mantiene como Cristo yacente y así recibe culto. Sin embargo, en el año 2003 se recuperó la tradición de representar el Viernes Santo la función del Descendimiento, por la Cofradía Penitencial del Santo Sepulcro, Archicofradía de las Cinco Llagas de San Francisco y Cofradía de San Juan Bautista, en la Plaza de la Inmaculada junto a la catedral. La talla articulada del *Cristo del Desenclavo* de 2003 es obra del imaginero Miguel Ángel Rojo.

En Aguilar de Campoó existe otra talla de Cristo articulado, hoy en la Iglesia de San Miguel, aunque parece ser que procede del Monasterio de Santa María la Real.

Valladolid: se ha mantenido la tradición del «Descendimiento» en Villavicencio de los Caballeros, Cuenca de Campos y Nava del Rey, en este último pueblo se efectúa el clavado y elevación de la cruz, después el descendimiento y presentación a su madre, lavando la imagen con vino rancio y romero, hoy de forma testimonial, antes de trasladar la imagen al sepulcro. Se interpretan marchas por las bandas de música y cantos tradicionales como el *Perdona a tu pueblo Señor*. Sobre el desaparecido «Descendimiento» en Olmedo, y el tema de un cuadro encontrado en Medina del Campo, ha publicado dos excelentes artículos Antonio Sánchez del Barrio[2].

Zamora: el más famoso Desenclavo de toda la Comunidad es el de Bercianos de Aliste desarrollado ampliamente por José Luis Alonso Ponga en su último trabajo[3].

En la iglesia–museo de San Salvador de los Caballeros, en Toro, se halla un Cristo del siglo XIII articulado y modificado en el XVI procedente de la iglesia de la Trinidad. En la iglesia de San Lorenzo en Villalcampo custodian un Cristo articulado gótico.

El Desenclavo en León. *El Canto de las Llagas*

Se ha mantenido en algunos pueblos y ciudades de la provincia de León el rito del «desenclavo» siendo el de la capital, León, donde el *Cristo del Desenclavo*, con dos imágenes de dos cofradías diferentes: La Real Cofradía Santísimo Sacramento de Minerva y la Vera Cruz y la Cofradía del Santísimo Cristo del Desenclavo, las que en la actualidad realizan actos, cantos y ceremonias procesionales diferentes durante los días de Semana Santa, tal como vamos a relatar, aunque la recuperación de la tradición del «Desenclavo» se debe a la Cofradía del Santísimo Cristo del Desenclavo. También se interpretan sobre este tema dos obras diferentes en distintas procesiones

El señor Roberto Álvarez, director del grupo de Danzas de San Pedro del Castro de León, realiza una importantísima labor de recuperación de danzas y obras vocales de tradición oral, en zonas como La Magatería o La Sobarriba y también las tradiciones propias de la Semana Santa del pueblo leonés para salir del «andalucismo» imperante.

Buen conocedor y revitalizador de la Semana Santa leonesa[4] ha tenido a bien informarme de alguna de estas tradiciones que tienen que ver con las procesiones tal como las oyó contar o conoció en su niñez y recuerda cómo en los años 50 se realizaba la ceremonia del «Desenclavo de Cristo», la imagen del *Cristo del Desenclavo*, perteneciente a la Real Cofradía Santísimo Sacramento de Minerva y la Santa Vera Cruz se colocaba en la puerta de la iglesia de San Martín mientras iban pasando los diferentes pasos en la Procesión del Santo Entierro y antes de que pasara la urna se realizaba la ceremonia del «Desenclavo», la imagen a continuación se introducía en la urna y proseguía la procesión cerrando ésta con las imágenes de San Juan y la Dolorosa. Recuerda que se interpretaba el «Cántico del desenclavo» y se recitaba una plegaria que comenzaba así: «Alma siente compasión…». Actualmente, el Lunes Santo, participa con su grupo como intérprete acompañando a la Cofradía del Santo Sepulcro Esperanza de la Vida en la procesión de la *Solemne Adoración Procesional de las Llagas de Cristo* cantando el siguiente texto que generosamente me ha enviado con la colaboración de Alberto González Fierro y que lleva por título:

2 SÁNCHEZ DEL BARRIO, «El rito…» p. 24 y «Un cuadro…» pp. 21-22.

3 ALONSO PONGA, pp. 53-68.

4 En la actualidad ha ayudado a la recuperación de un Vía Crucis popular en el barrio de San Pedro de Castro de León; este año 2016 se celebrará el sábado 12 de marzo a las 16:30 de la tarde, las imágenes, unos catorce pasos, irán saliendo de las casas mientras interpretarán diversos cánticos alusivos a las estaciones del Vía Crucis.

El Descendimiento de la Cruz o Cántico del Desenclavo

Roberto: *Pueblo mío, ¿qué te he hecho?*
¿Por qué me has crucificado?

Mujeres: 1 - Las entrañas de María
Con nuevo dolor traspasan
Los martillos que a Jesús
De la alta cruz desenclavan.

2 - Ya no cae sangre de Él
Porque si alguna quedara
Otra lanzada le dieran
Mas fue desengaño el agua.

3 - Los clavos baja a la Virgen
Nicodemus porque vayan
Desde el cuerpo de su Hijo
A crucificarle el alma.

R. *Pueblo mío, ¿qué te he hecho?*
¿Por qué me has crucificado?

4 - Con trabajo y con dolor
José la corona saca
Por estar en la cabeza
Por tantas partes clavada.

5 - Recibidle gran Señora
Que de la sangrienta cama
Juan, Magdalena y José
A vuestros brazos le pasan.

6 - Tomad esas manos frías
Y diréis, viendo las palmas
Que un hombre tan manirroto
No es mucho si reinos daba.

R. *Pueblo mío, ¿qué te he hecho?*
¿Por qué me has crucificado?

M. 7 - Tomad los pies y veréis
que bien el mundo le paga
Treinta y tres años que anduvo
Solicitando su causa.

8 - Alma por quien Dios ha muerto
Y muerte de tanta infamia
Mira a tu Madre divina
Y dile con tiernas ansias.

9 - Desnudo, roto y difunto
Os le vuelvo, Virgen Santa;
Naciendo, os faltaron paños;
Muriendo, mortaja os falta.

R - *Pueblo mío, ¿qué te he hecho?*
¿Por qué me has crucificado?

La otra canción recogida por tradición oral es:

A la Virgen Dolorosa. La Pasión

1 - Alma si eres compasiva
mira bien y considera
al pie de la Cruz María
y su Hijo muerto en ella.

2 - Llagado y corriendo sangre
coronada su cabeza
con penetrantes espinas
brotando púrpura de ellas.

3 - En sus hombros y rodillas
tiene las llagas abiertas
de haber caído en el suelo
llevando la cruz a cuestas.

4 - Echando arroyos de sangre
de los pies a la cabeza
su Madre le está mirando
oye cómo se lamenta.

5 - Hijo de mi corazón
¿Qué culpas fueron las vuestras
qué así os quitan la vida
siendo la única inocencia?

6 - ¡Oh, todos los que pasáis
atentos mirad que pena
si hay dolor que a mi dolor
Pueda hacerle competencia!

7 - Sólo este Hijo tenía
y por envidia o soberbia
sin culpa le han dado muerte
¡Oh, mi Dios que me atraviesa!

8 - Una espada el corazón
¡ay! que la noche se acerca
y no tengo sepultura
Ni una mortaja siquiera.

9 - No hay quien de la Cruz le baje
¡Ay! ¿qué hará esta esclava vuestra?
ángeles de mi custodia
¿cómo no aliviáis mi pena?

10 - Los ángeles la responden:
«no nos han dado licencia
de bajar, que vuestro Hijo
no corre de nuestra cuenta».

11 - Volvió la Virgen los ojos
y diviso que se acerca
una cuadrilla de gente
trayendo dos escaleras.

12 - Le dice sobresaltada
a San Juan de esta manera:
«Dime, Juan, hijo querido
¿Sabes qué gente es aquella?

13 - ¿Qué injuria quieren hacer
a esta Infinita grandeza»?
San Juan dice: «Madre mía
sosegad, no tengáis pena.

14 - Que son José y Nicodemus
y vendrán a cosa buena».
llegan los santos varones
Y viendo a la triste Reina.

15 - Al pie de la cruz llorando
y a su Hijo muerto en ella
A sus pies se arrodillaron
Comenzando con gran pena

16 - A expresar sus sentimientos
y las palabras primeras
con la fuerza del dolor
todos a llorar comienzan.

17 - Lloran José y Nicodemus
llora la sagrada Reina
y todos los que allí estaban
también Juan y Magdalena.

18 - Tales eran los sollozos
que los corazones quiebra
más la dolorida Madre
dice: la noche se acerca».

19 - Ya van José y Nicodemus
y arriman las escaleras
al santo árbol de la Cruz
y ambos subieron por ellas.

21-Corona que el Rey del cielo
tuvo puesta en su cabeza
haga Dios que los mortales
la adoren con reverencia.

23- Que al cielo y todo creado
le dio el ser y le conserva
heristeis mi corazón
con una aguda saeta.

25-Y teniéndolo en sus brazos
mirando aquella belleza
que está tan desfigurada
muy pronto a decir comienza.

27-«Venid, los que estáis sedientos
que están las fuentes abiertas
venid, que a todos convido
y a ninguno se le niega».

29-Y con silenciosos pasos
hacia el sepulcro se acercan
va mucha gente delante
de los que al Difunto llevan.

31-Al pasar por el Calvario
adoró la triste Reina
el santo árbol de la Cruz
todos los demás la besan.

33-Al cenáculo se fue
con Juan y la Magdalena
hasta la Resurrección
que con fe viva te espera.

20 - Quitándole la corona
se la dan con reverencia
a la dolorida Madre
que tomándola la besa.

22-Luego le dieron los clavos
que con humildad les besa
¡Oh clavos que atravesasteis
aquellas palmas supremas

24-Cogen el difunto Cuerpo
y San Juan por la cabeza
Magdalena por los pies
y a su Madre se lo entregan

26-«Venid, los que estáis enfermos
que la medicina es esta
venid, los que estáis hambrientos
a este pan de vida eterna».

28-Cogen el difunto Cuerpo
y en una sábana nueva
le envolvieron y un sudario
Le ponen en la cabeza.

30-Iban José y Nicodemus
luego va la triste Reina
cercada de serafines
las tres Marías con ella.

32-A Jerusalén caminan
más al despedirse de ella
todos la abrazan llorando
y su bendición les echa.

La Real Cofradía Santísimo Sacramento de Minerva y la Vera Cruz, cuya denominación actual también es Real Cofradía de Minerva y Vera Cruz, es una de las tres más antiguas de la ciudad de León y posee entre sus bienes más preciados un fragmento del *Lignum Crucis* procedente de Santo Toribio de Liébana. Su sede canónica está en la Iglesia de San Martín y organiza el Viernes Santo de los años impares la procesión del Santo Entierro, mientras que los pares la encargada de organizar esta procesión es la Cofradía de Nuestra Señora de las Angustias y Soledad. Los hermanos de ambas van juntos, pero cada una con sus pasos. La imagen del *Cristo del Desenclavo*, una talla anónima del siglo XVI, sirvió para escenificar el «Descendimiento o desenclavo» desde el siglo XVI hasta que con el tiempo sufrió graves deterioros y fue restaurado en 1947. Al faltar la imagen el acto dejó de celebrarse; los restauradores suprimieron el mecanismo de articulación de los brazos y optaron por dejar la imagen como Cristo crucificado y la ceremonia del «Desenclavo» desapareció de la capital leonesa y así, rígido en la cruz, es como desfila el *Cristo del Desenclavo*, el Miércoles Santo en la Procesión de la Amargura *y* los años impares participa en la procesión del Santo Entierro. Mientras es conducido al sepulcro en muchos pueblos y ciudades se interpretaba el «Miserere» otra de las melodías y texto que se ha mantenido hasta nuestros días con diferentes versiones.

La otra cofradía, la Cofradía del Santísimo Cristo del Desenclavo surgió del deseo de recuperar tradiciones perdidas. En el año 1992 se redacta el acta fundacional de la cofradía y se erige canónicamente la sede en la parroquia de Santa Marina la Real. En el año 1993 sale por primera vez a la calle y realizan el primer «Desenclavo», recuperando la tradición. En 1991 se hermanan con la Cofradía de la Santa Vera Cruz y Confalón de Astorga que también realiza el «Desenclavo» cooperando en ambos actos. La cofradía adquirió una primera imagen articulada del Cristo del Desenclavo, del taller de Olot, realizada entre 1992 y 1993, esta imagen fue sustituida por la actual, también articulada, del *Santo Cristo del Desenclavo en su Camino al Padre*, realizada por el imaginero leonés Manuel López Bécker en el año 2000. Aunque es propiedad de la cofradía desde el año 2002 recibe culto durante el año en la parroquia de San Juan Bautista, en la localidad montañesa de Matallana de Torío.

Las procesiones y ceremonias más importantes que realiza esta cofradía durante la Semana Santa son: el Domingo de Ramos se traslada el Santo Cristo del Desenclavo desde Matallana de Torío a la Sede del Colegio Leonés. El Miércoles se realiza la ronda Lírico-Pasional «Luis Pastrana Jiménez» en torno a la parroquia de Santa Marina de donde parte. El Jueves protagoniza los Oficios de Tinieblas, la Procesión de las Tinieblas y del Santo Cristo de las Injurias y al finalizar la procesión se realizará el «Enclavamiento» de Cristo con la asistencia solo hermanos y hermanas de devoción interpretándose el Miserere.

La procesión más importante es la del «Desenclavo» que se celebra el Sábado Santo. Sobre las cinco de la tarde la procesión llega delante de la portada de la Basílica de San Isidoro en cuyo tímpano está representado un Descendimiento y se recrea de forma escenográfica el «Desenclavo» del cuerpo de Cristo una vez que éste ha fallecido. Tres hermanos de la cofradía, mediante un programa ritual muy cuidado, se disponen para bajarlo de la Cruz ayudados de un sudario blanco. Durante el acto las hermanas braceras de la orden entonan el canto popular de «Las Llagas» que fue recogido de manera oral en el pueblo de Tendal de la Sobarriba. Una vez descolgado el cuerpo se dispone en un catafalco de madera con faroles y terciopelo rojo en el que procesionará. Al pasar por el Monasterio de las Clarisas éstas entonan la Salve. Debido al hermanamiento les acompaña la Vera Cruz de Astorga. El señor Juan-Antonio Pinto García, Secretario de la Cofradía del Desenclavo de León, ha tenido la gentileza de proporcionarme el texto e información sobre este Canto.

Canto de las Llagas

Señor mío Jesucristo
Sacramento del altar
en el cielo resplandece
vuestra santa humanidad
Alabado para siempre.

Mira el cerebro sagrado
cual le tiene y no imaginas
que ese tu vicio malvado
le ha coronado de espinas
Alma llora tu pecado.

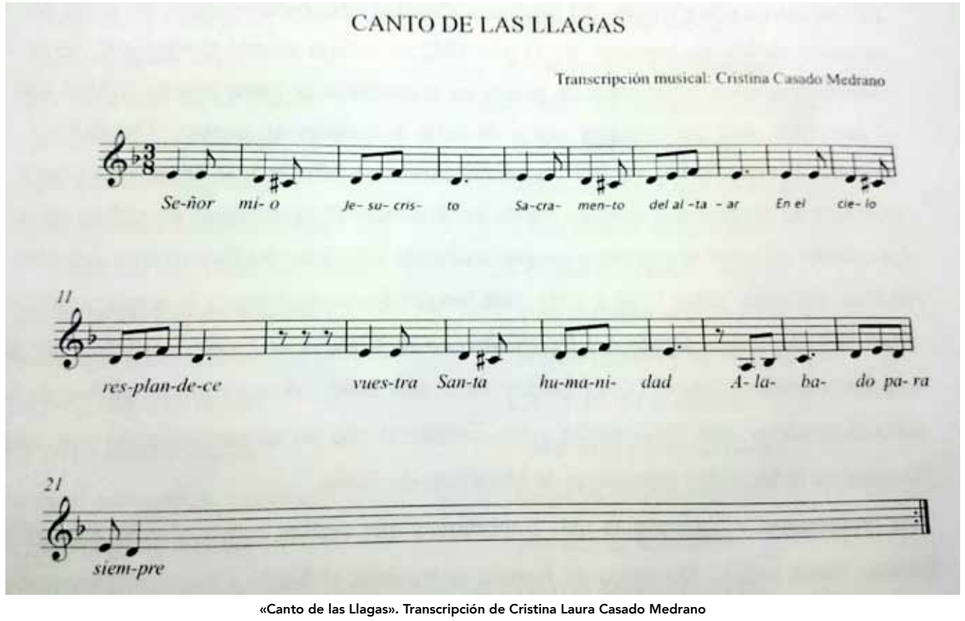
A su frente delicada
si con atención la miras
la verás tan lastimada
con setenta y dos espinas
que la tienen traspasada.

Mira sus sacras mejillas
que al sol y luna oscurecen
cual están descoloridas
de lo que por ti padecen
Alma tu siempre le olvidas.

Mira, alma, de que suerte
lleva tu Amado a los hombros
con un madero tan fuerte
que a tí no te causa asombro
y a Cristo le causa muerte.

Si le miras a la espalda
verás el cuerpo divino
le han tratado con crueldad
con espinas y martirios
las gentes de Barrabás.

Si le miras al costado
mírale con devoción
la lanzada que le han dado
hasta el mismo corazón
nuestras culpas y pecados.


CANTO DE LAS LLAGAS
Transcripción musical: Cristina Casado Medrano
Se-ñor mi- o Je- su- cris- to Sa-cra- men-to del al -ta - ar En el cie- lo
11
res-plan-de-ce vues-tra San-ta hu-ma-ni- dad A- la- ba- do pa- ra
21
siem-pre

«Canto de las Llagas». Transcripción de Cristina Laura Casado Medrano

Otros desenclavos en León

Astorga: a las dos de la madrugada del Viernes Santo se realiza el enclavamiento de Cristo en la Cruz, pues durante el año ha permanecido como yacente en la urna, ceremonia íntima para cofrades. Por la tarde se realiza el «Desenclavo» delante de la Catedral.

Ponferrada: se realiza el «Desenclavo» en la Basílica de la Encina y acto seguido comienza la Procesión del Santo Entierro, la más larga de su Semana Santa.

Sahagún: el «Desenclavo» se celebra en el interior de San Tirso y se acompaña igual que en el vecino pueblo de Cea de cánticos tradicionales como el *Miserere*, el *Rosario de la Buena Muerte* y la *Salve* a la Virgen, después sale la Procesión del Santo Entierro.

Conclusión

Las obras musicales de carácter vocal que se repiten como interpretaciones durante la ceremonia íntima del «Enclavamiento» y después en la pública del «Desenclavo» y en la Procesión del Santo Entierro, coinciden en la mayoría de los actos en que hemos recibido información sobre este aspecto siendo el *Miserere*, con sus posibles variantes melódicas más que textuales, el más utilizado en todas las ceremonias analizadas, después el *Canto a la Dolorosa* o la *Salve*, el *Canto a las Llagas* y el *Canto del Desenclavo* mostrándose estos dos últimos como propios de la tradición leonesa y de ahí el enorme interés que despiertan por su originalidad.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO PONGA, José Luis. «Bula, vestimenta y Miserere: Hacia una interpretación de la Semana Santa de Bercianos de Aliste». En *Sic Vos Non Vobis. Colección de estudios en honor de Florián Ferrero*. Luis Hernández, coord. Zamora: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, 2015, pp. 53-68.

MEDRANO DEL POZO, Sagrario. «Cantos procesionales de Semana Santa en Villavieja del Cerro (Valladolid)». En *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica II* (ALONSO PONGA, José Luis y otros, Coords.).Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2010, pp. 272-273.

SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio. «El rito del Descendimiento en la villa de Olmedo». En *Revista de Folclore*. Nº 127, 1991, pp. 23-26.

- «La función del Desenclavo en un cuadro de 1722. Objetos mágicos y simbólicos en algunos de sus personajes». En *Revista de Folcklore*. Nº 187, 1996, pp. 21-25.

Páginas web

Consultadas el día 10-12-2015

http://www.minervayveracruz.com/pasos/inicio.htm

Segovia: http://www.turismodesegovia.com/es/noticias/noticias-actuales/232-varios/602-el-misterio-del-cristo-de-los-gascones

Palencia: http://www.abc.es/local-castilla-leon/20130330/abci-funcion-desenclavo-jesus-cruz-201303301327.html

Villalcampo: http://www.adata.es/municipios-det.asp?id=22

Nava del Rey: http://ssantanavadelrey.blogspot.com.es/2013/03/el-descendimiento-teatro-de-la-pasion.html

Astorga: http://astorgaredaccion.com/not/4557/dialogo_musical_para_el_desenclavo

Sahagún: https://www.youtube.com/watch?v=RQwnw28qdd8 y http://sahagundigital.com/not/793/el-drama-de-muerte-cubierto-de-estrellas-/

LOS ORÍGENES DE LA PRÁCTICA DEVOCIONAL DEL *VÍA CRUCIS* EN ZAMORA: LA CASA SANTA DE JERUSALÉN

José-Andrés Casquero Fernández

Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo»

Desde que, a mediados del siglo XIV, se encomendarse a los franciscanos la custodia de los Santos Lugares, la Pasión de Cristo adquirió mayor relevancia en los programas iconográficos y la predicación, y con ello la aparición de nuevas prácticas devocionales, como el *vía crucis*, que asimismo alientan los mendicantes, y da lugar a la construcción de humilladeros[1]. Más difícil es valorar cómo influyeron en la fijación de los lugares de la memoria de la Pasión los relatos de los peregrinos[2], circunstancia en cualquier caso excepcional, aunque es en el siglo XV cuando se documentan las primeras traslaciones del camino de la cruz[3]. Entre los escasos testimonios de estas tempranas traslaciones se encuentra el del clérigo zamorano Alonso Fernández Cuadrado, que mediado el siglo XV, peregrinó a Tierra Santa, trayendo memoria de la vía dolorosa; memoria que plasma en una fundación: la Casa Santa, «porque estaba hecha con las medidas de la Casa y Santo Sepulcro de Nuestro Señor Jesucristo en Jerusalén»[4]. El 16 de octubre de 1469 Alonso Fernández Cuadrado, entonces racionero de la catedral de Astorga y cura rector de la iglesia de San Martín de Molacillos, en la diócesis de Zamora, acudía a la audiencia de la hora de tercia, que, en los estrados del palacio del obispo (Juan de Meneses), presidía el bachiller en decretos, canónigo, provisor y vicario general del obispado de Zamora, Francisco Sánchez de la Fuente, y manifestaba querer «…hacer e fundar e edificar a sus propias expensas una capilla cer-

1 Como bien afirma Halbwachs, «El camino que siguió Jesús hacia la crucifixión no suscitaba una atención particular. En Jerusalén nadie se puso a buscarlo ni a fijarlo con precisión hasta que en Europa los discípulos de San Francisco convirtieron la reproducción de los sufrimientos de Jesús en un ejercicio espiritual». HALBWACHS, Maurice. *La topografía legendaria de los Evangelios en Tierra Santa. Estudio de memoria colectiva*. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas-Boletín Oficial del Estado, 2014, p. 142.

2 El único caso documentado en la Edad Media de peregrinos zamoranos es el del clérigo Stephanus Pelaiz, que en mayo de 1182, al iniciar un viaje a Jerusalén, renunció a su ración en la catedral. MARTÍN, José-Luis. *Documentos Zamoranos. I Documentos del Archivo Catedralicio de Zamora. Primera Parte (1128-1261)*. Salamanca: Universidad, 1982, pp. 36-37. RUCQOI, Adeline. «Peregrinos de España a Jerusalén y Roma (siglos X-XIII)». En *VIII Congreso Internacional de Estudios Jacobeos*. Santiago de Compostela: Junta de Galicia, 2012.

3 No hay que olvidar la génesis hierosolimitana de la procesión cristina, pues «De esta inmanencia de la topografía en la conmemoración de la Pasión en Jerusalén deriva el origen de las procesiones, no solamente en esta ciudad sino en aquellas otras que desde Occidente tomaron la liturgia y, especialmente la Semana Santa hierosolimitana». GALTIER MARTÍ, Fernando. «Los orígenes de la paraliturgia procesional de Semana Santa». En *Aragón en la Edad Media*, XX (2008), pp. 349-360.

4 FERNÁNDEZ DURO, Cesáreo. *Memorias Históricas de la ciudad de Zamora y obispado*. Madrid: Establecimiento Tipográfico Sucesores de Rivadeneira, 1882, t. II, p. 26.

ca de la iglesia parroquial de San Torcaz de esta dicha ciudad a la veneración de la Casa Santa de Jerusalén e la quería dotar de sus propios bienes e poner en ella un capellán para que la sirva», solicitando a propósito licencia, que, examinadas las circunstancias y previo convenio con el párroco, para que las oblaciones que allí se hiciesen quedasen para ayuda del mantenimiento del capellán, le era concedida[5]. La construcción del conjunto edilicio debió de comenzar poco después, y no debió de ocupar mucho tiempo, toda vez que ya estaba concluido cuando Alonso Fernández Cuadrado otorgaba testamento, el 15 de marzo de 1476, documento que además de revelar este extremo, aporta los pocos datos biográficos que hemos podido reunir sobre el personaje[6]. El entonces canónigo de la catedral de Zamora, enfermo, aunque con todo «seso y entendimiento», ordenaba sus últimas voluntades ante el notario Rui Díaz de Villacorta. El testamento, en el que apenas reparamos, pese a su interés, arroja algo de luz sobre la fundación, como la voluntad de Alonso Fernández Cuadrado de enterrarse en la Casa Santa, «...en mi sepultura que yo tengo hecha para mí». En el capítulo de deudas advierte que .«..tiene Juan de Cáceres recibido de la obra que hace tres mil ochocientos maravedís e una carga de trigo», y que un tal Alberto le debía unos dineros, de los que sus testamentarios debían descontar «...cierta piedra que trajo para la capilla». Ambas citas podrían referirse a su posible tracista y cantero. El testamento asimismo nos recuerda que, unidas a la capilla, había unas casas «...con el hospital e huerta e corrales a las espaldas», es decir, la fundación incluía también un hospital para peregrinos; lo confirma la manda de varios útiles de cocina a su sobrina María Díaz, de los que excluye «...la caldera grande que la quiero para los pobres de la capilla para lavar los paños». Tras hacer memoria de algunos asuntos pendientes, como comprar una campana y una vestimenta blanca de seda, además de dejarle su breviario, con la precaución de ponerlo «...fijo con una cadena para que recen los que quisieren», y una vez cumplido su testamento y pagados de sus bienes mandas y deudas, e instituir por heredera universal a la capilla de la Casa Santa, nombrar patronos a su hermano Pedro Cuadrado y a su sobrino Alonso, funda una capellanía, con el cargo de decir tres misas rezadas cada semana por su alma y las de sus difuntos, presentando por capellán al canónigo de Zamora Benito de Chaves[7].

La importancia e interés de la fundación —una más entre tantas— reside en que en fecha tan temprana se levantase en Zamora una vía dolorosa, sin duda pionera en tierras de Castilla. Si de la fundación nada queda, paradójicamente se conserva la memoria que Alonso Fernández Cuadrado trajo escrita de Tierra Santa, que no obstante perdida, alguien copió del original existente en el primero de los oratorios levantados extramuros de la ciudad —la Casa de Pilato— y que a la sazón comenzaba así: «Verdadera relación de los sacros misterios que de dentro y fuera de la ciudad de Jerusalén hay donde padeció muerte y pasión Jesucristo Nuestro Señor, traídos y retratados a esta de Zamora por Alonso Fernández Cuadrado, canónigo que fue en la iglesia catedral de esta ciudad, el cual fue por su persona a visitar la Tierra Santa y misterios de ella, ganando las grandísimas indulgencias que los sumos pontífices concedieron a los que las visitan, que fue el año de 1451, y fundó y dotó la Casa Santa que ahora está en esta ciudad a imitación de la verdadera de Jerusalén y misterios que hay retratados»[8]. Documento que ponderamos extraordinario, habida cuenta que los trabajos de Vincent y Abel, tan solo documentan tres casos de peregrinos que, en Occidente y durante el siglo XV, hicieron traslaciones de la vía dolorosa: el del dominico Álvaro de Córdoba, la clarisa de Mesina, Eustochium, y el alemán Martin Ketzel[9]. La memoria escrita en pergamino y enmarcada en tablas colocadas en nichos, incluía un croquis explicativo de la ubicación de los pasos o estaciones del vía crucis y sus distancias, tal y como el canónigo Cuadrado los vio en Jerusalén. El manuscrito en cuestión, un corto, farragoso e intrincado texto de autor anónimo, que podría fecharse en la última década del quinientos, no está completo, pues su autor no acertó o no pudo leerlo todo, además de obviar lo que no consideró importante[10].

Si la vía sacra jerosolimitana partía de la ciudad, y saliendo de los muros, llegaba hasta el Gólgota[11], el itinerario zamorano recorría el camino inverso, pues se iniciaba extramuros, en la Casa de Pilato, que «...el vulgo llama la Cruz del Cuadrado», que además de ser la mayor de las ermitas extramuros lo era también la más decorada, y en la que el canónigo Cuadrado quiso estuviese la supradicha memoria y croquis explicativo de los pasos dados por Cristo en su Pasión, «medidos jurídicamente», e identificados con letras. Estos misterios o estaciones eran entonces siete —cifra de simbología sacramental— y se corresponden con los descritos por otros peregrinos de la época: A) casa de Poncio Pilato, donde le echaron la cruz a Cristo; B) desmayo de la virgen viendo a su hijo (170 pasos); C) alquiler por los judíos de Simón cirineo y encuentro con las hijas de Jerusalén (70); D) casa de la mujer llamada Verónica «... que dio a Jesucristo Nuestro Señor con que se limpiase viéndole ir fatigado» (206 pasos); E) puerta judiciaria por donde salían los malhechores (85 pasos); F) cruz sanguinolenta, donde Jesús arrodillado avistó el Monte Calvario y Gólgota (405 pasos)[12], «...y de esta sacratísima cruz sanguinolenta hasta el sacromonte Calvario, que es el altar mayor de la Casa Santa, hay ochenta y siete pasos, a do se concluyen los mil y treinta y un pasos que el Señor trajo la cruz a cuestas por la calle de la Amargura»[13].

El manuscrito incluye también la «Memoria y relación verdadera de los pasos que anduvo Jesucristo Nuestro Señor la noche de sus santísima Pasión», sin aclarar, si como cabe suponer, figuraba en otra tabla, igualmente medidos desde el huerto donde oró, hasta donde fue preso (40 pasos), desde aquí a la casa de Anás (77 pasos), desde esta a la casa de Caifás (806 pasos), desde aquí a la de Herodes (254 pasos), y de esta a la de Poncio Pilato, con sus idas y venidas (538 pasos), «...de manera que los pasos que anduvo Cristo Nuestro Señor la noche de su pasión fueron tres mil y ciento y noventa y seis pasos». Ambos circuitos están recogidos e ilustrados en la *Description de Jerusalem au temps de Christ* (1584), del holandés Adrichomius, que es sabido fue hasta el siglo XIX el manual clásico de topografía sagrada[14]. Por último repara en las «Es-

5 El convenio entre Alonso Fernández Cuadrado y el párroco Alonso Fernández de Santa Olaya, se escrituró el 26 de abril de 1469, ante el notario real y del cabildo Juan Rodríguez de Salamanca. Archivo Histórico Diocesano de Zamora (=AHDZa): Mitra, 169/III, 20. MATILLA TASCÓN, Antonio. *Guía-Inventario de los Archivos de Zamora y su Provincia*. Madrid: Dirección General de Archivos y Bibliotecas, 1964, p. 40.

6 Sabemos que era hijo del caballero Antonio Fernández Cuadrado y de Inés Pérez. No debió de tener más que dos hermanos, Pedro y María, esta última casada con Alonso Díaz (hijo del notario Rui Díaz de Villacorta), línea familiar que habría de suceder en el patronato. Por el contrario los sobrinos eran más: María Díaz, Alonsito su hijo, Cristóbal, María y Pedro Rodríguez, Sabina, Catalina, y el difunto Juan Martín. Es evidente que disponía de un número de bienes suficientes, no sólo para emprender el que suponemos largo y costoso viaje a Tierra Santa, sino también para edificar la Casa Santa, capillas del humilladero y dotación de su fábrica y capellanía.

7 AHDZa, Mitra: 169/II, nº 14. Rodrigo Fernández, casado con María Fernández Cuadrado, otorgaba testamento en Zamora el 7 de marzo de 1493, en el que ordenaba enterrarse en la capilla de La Casa Santa, en un sepulcro cuya losa habría de ser de piedra de Corrales (arenisca). A propósito dejaba 15.000 maravedís para distintas mandas, cuyo sobrante, una vez cumplidas, habría de quedar para «...la obra y reparo de la dicha capilla de la Casa Santa». AHDZa, Mitra: 169/V, 37.

8 Real Academia de la Historia, Papeles varios eclesiásticos, 9-4.092. Debo la noticia de su existencia y la copia del documento a José-Antonio Mateos Carretero.

9 Álvaro de Córdoba, tras peregrinar a Tierra Santa, fundó en 1427, en la sierra cordobesa, el Convento de Santo Domingo de *Scala Coeli*, donde se habrían de erigir varios oratorios que reproducían el camino de la cruz. Ketzel viajó dos veces a Jerusalén para conseguir las medidas de la vía dolorosa, perdidas en su primera visita. A su regreso, en 1472, encargaría al artista Adam Kraft una réplica de las estaciones, levantadas extramuros de la ciudad alemana de Nuremberg. VINCENT, Hugues, y ABEL, Félix-Marie. *Jérusalem. Recherches de topographie, d'archeologie et d'histoire, t. 2, Jérusalen Nouvelle*. París: J. Gabalda, Ed., 1922.

10 El término utilizado para referirse a la capilla principal o Santo Sepulcro siempre es Casa Santa. Así la nombra también Cervantes en el capítulo XLVIII de la primera parte de Don Quijote de la Mancha: «Y así es que la imitación es lo principal que ha de tener una comedia, ¿cómo es posible que satisfaga a ningún mediano entendimiento que, fingiendo una acción que pasa en tiempo del rey Pepino y Carlomagno, el mismo que en ella hace la persona principal le atribuyan que fue el emperador Heraclio, que entró con la Cruz en Jerusalén, y el que ganó la Casa Santa, como Godofre de Bullón, habiendo infinitos años de los uno a lo otro?» CERVANTES, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Edición del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico. Madrid: Real Academia Española, 2015, p.606.

11 Una nota al margen aclara a propósito lo siguiente: «Para que de raíz se entienda la verdad y cese del todo la ignorancia es menester advertir y presuponer primeramente que la ciudad de Jerusalén por permisión divina fue destruida como Cristo Nuestro Señor lo había antes dicho y después que fue reedificada lo que antes estaba fuera de la ciudad como fue el monte Calvario y Santo Sepulcro en la reedificación quedaron dentro como al presente están».

12 «Este gloriosísimo milagro está tenido entre todos los demás en grandísima veneración y contemplación».

13 Una nota marginal advierte que: «Esta medición está bien y no la de la piedra que está en el soportal de la ermita».

14 Como refiere Halbwachs, solo disponemos de localizaciones de los hechos evangélicos en épocas bastante

taciones del valle de Josafat a donde está el sepulcro de Nuestra Señora, y la de su esposo San José, y sus padres San Joaquín y Santa Ana, y su hijo adoptivo el apóstol Juan», que tan solo eran dos: de la casa donde murió al lugar donde «...los pérfidos judíos quisieron robar su sacratísimo cuerpo» (402 pasos), y de aquí a su sepulcro (373 pasos), aclarando que todas las estaciones estaban figuradas en sus estancias, y en ellas «...se hallará razón y declaración del misterio que cada una tiene escritas por ahora en los brazos de las santas cruces que a la medida verdadera están en sus lugares». El copista obvió la «...memoria de los tributos que pagan los peregrinos para entrar en la Casa Santa de Jerusalén», por estar rasgado el pergamino, y otra de las naciones que la habitan, por ser muy larga.

Nuestro desconocido autor[15] describe a continuación los pasos de la vía dolorosa zamorana, empezando por la ya referida Casa de Pilato, reparando en todo cuanto guardaba en su interior:

> «En medio de esta ermita está un altar con una cruz grande y cuatro candeleros y al pie de la cruz una tabla con esta letra
>
> *O Crux ave spes unica. Hoc Passionis tempore: Auge piis iustitiam, reisque dona veniam*[16]
>
> En el testero frontero de este altar está un Cristo a la columna de bulto poco menos que el natural metido en un nicho cuadrado, en la pared de él dos sayones de pincel que muestran estarle azotando, al pie del nicho hay dos tablas escritas de letra en pergamino. La una dice de esta manera y es la señalada con el número 2.
>
> *Lugar donde Cristo fue azotado*
>
> *Aquí fue cruelmente azotado el Hijo de Dios cuatro veces, según dicen los cristianos de Jerusalén, la primera con unos gruesos cabestros, la segunda con cordeles anudados con escorpiones de hierro, la tercera, con unas cadenas, la cuarta con unas vergas de espinos con las cuales de tal manera le sangraron que de la planta del pie a lo alto de la cabeza no quedó en él cosa sana.*
>
> La otra tabla es pequeña, señalada número 3. Y es puesta impropiamente en este lugar y dice de esta manera
>
> *Sentencia*
>
> *Poncio Pilato*
>
> Junto a este nicho está otro más angosto en él puesta una Nuestra Señora de bulto vestida de seda, un Niño Jesús en brazos. Este nicho es puesto a devoción de una cofradía que tiene cargo de esta ermita[17].
>
> Al otro lado está un Cristo crucificado de bulto, es de la misma devoción de la cofradía, metido en otro nicho.
>
> A un lado de la ermita, el de la mano derecha como entran, está un nicho grande donde está la tabla grande sobredicha, en él hay una cruz de bulto, al pie de ella una tabla y escrita en pergamino, que significa lo que es este paso, y dice de esta manera, es la señalada con el número 5.
>
> *Casa de Pilato*
>
> *Aquí se ayuntaron los príncipes y fariseos del pueblo de Israel en uno contra su Dios y su Cristo. En este lugar demandaron el hombre homicida y pidieron fuese sobre ellos y sobre sus hijos la sangre del justo y que el inocente muriese y fuese crucificado. Aquí el infiel y ambicioso Pilato conoció que Cristo era justo y sin culpa y que por envidia le traían a la muerte. Aquí los obstinados judíos decían que según su ley debía morir, y así perseveraron hasta que le condenaron a muerte*
>
> En esta misma pared, a la mano derecha de este nicho, está otro pequeño con una tabla que significa lo que es este paso, señalada con el número 6.
>
> *Sentencia contra Cristo nuestro Dios*
>
> *Nos Poncio Pilato presidente de Jerusalén, por el poderoso emperador Tiberio César, deseo salud a todos. Estando yo asentado, en tribunal y silla de judicatura, me fue presentado, de parte de la sinagoga del pueblo de los judíos, por celo de justicia, Jesús Nazareno, el cual con atrevida osadía se dice ser hijo de Dios y como haya nacido de madre pobrecilla, se llama Rey de los Judíos, y se alaba que podrá destruir el templo de Salomón y espanta al pueblo de su ley. Y probadas y examinadas estas cosas, y palpadas con nuestras manos, le condenamos a que muera crucificado en un palo juntamente con dos ladrones*[18]
>
> Al otro lado de la ermita está otro nicho grande en arco, en él está una tabla grande, pegada en ella una estampa redonda que tiene pintada la gloria del juicio final. Dentro del nicho, al pie él, está una tabla señalada con el número 7, que significa lo que es este paso, dice en esta manera
>
> *Lugar donde Jesucristo tomó la cruz*
>
> *Aquí se hizo la paz entre Dios y los pecadores aquí tomó el Señor sobre sus hombros todas nuestras culpas y pecados. Aquí llevó su principado y señorío sobre su hombro, cuando con toda humildad e igualdad de voluntad tomó la cruz a cuestas, juntamente con la pesadumbre de nuestros pecados, para sacrificar así por nos»*

De las paredes de la ermita colgaban también varias tablas con indulgencias concedidas por algunos obispos zamoranos del quinientos: la de D. Pedro Manuel (1534-1546), las de D. Juan Ruiz de Agüero (1584-1595) y D. Álvaro Moscoso (1561-1564), otra del provisor prohibiendo pedir limosna para la obra de las ermitas, salvo en los días señalados por él, y una más de un obispo de Jovenazo (Italia) «...el cual bendijo esta ermita a pedimento de una señora devota de la cruz y le concedió perdones el día que la bendijo»[19]. De su exterior nada dice salvo describir la gran piedra del dintel —en la montea del soportal— en donde nos recuerda estaban esculpidas y doradas las armas de Jerusalén y las del fundador, además de «...un letrero más bajo borrado casi el primer renglón la medida de los pasos que allí dice no es cien como parece por la memoria de la tabla sobrescrita y por los mismos pasos que hay de unas ermitas a otras»[20].

La descripción se torna somera en el caso de los pequeños oratorios del humilladero[21]:

> «Saliendo de esta ermita caminando para la ciudad se va a la primera de las pequeñas titulada El Pasmo, otros la dicen el desmayo. Hay de la una a la otra cuatrocientos y doce pies y tres octavos. Tiene un altar y en él una tabla de

tardías, alrededor del siglo IV, por ello, «los lugares sagrados no conmemoran, pues hechos certificados por testigos contemporáneos, sino creencias nacidas quizás no lejos de esos lugares y que se fortifican al enraizarse en ellos», es decir, son creencias colectivas, reconstrucciones del pasado. *Op. cit.*, p. 188. Por otra parte el relato de Fernández Cuadrado viene a confirmar que después de 1442 pasa a ser objeto de atención particular en el circuito santo la parte comprendida entre el Santo Sepulcro y el Pretorio. VINCENT, Hugues, y ABEL, Félix-Marie. *Op. cit.* pp. 623 y ss.

15 Aunque la letra humanística del manuscrito resulta estereotipada, no descartamos que el autor fuese Rui Díaz de Villacorta, abad de Pentes, fundador del Convento de la Trinidad y patrono de la Casa Santa a fines del siglo XVI. Hipótesis que fundamentamos en el análisis gráfico de su firma.

16 Estrofa del himno *Vexilla Regis prodeunt* compuesto por el poeta latino del siglo VI Venancio Fortunato.

17 En referencia a la Cofradía de la Cruz del Calvario, cofradía de sangre, fundada en el siglo XVI, que se extinguió hacia 1840. CASQUERO FERNÁNDEZ, José-Andrés. «La devoción a la Cruz en la ciudad de Zamora». En *La Cruz: manifestación de un misterio*. Salamanca: Universidad Pontificia, 2007, pp. 223-232.

18 Este corto texto es muy anterior al manuscrito italiano conservado en el Archivo General de Simancas (Secretaría de Estado, Leg. 847) al parecer encontrado en la ciudad de Aquila en 1586, y asimismo de la versión castellana del siglo XVIII de Domingo Valentín Guerra, obispo de Segovia. *Los evangelios apócrifos*. Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1985, pp. 532-535,

19 Posiblemente se trate de D. Juan Antolínez Bricianos de Ribera, obispo español que asistió al Concilio de Trento, del que sabemos renunció a su obispado y murió en 1574. *El sacrosanto y ecuménico Concilio de Trento*. Traducido al idioma castellano por D. Ignacio Pérez de Ayala. Madrid: Imprenta Real, 1785. Apéndice IV, p. XXXII. Debo este dato a la erudición de mi buen amigo Ángel-José Moreno Prieto.

20 En 1578, el mayordomo de la Casa Santa, Juan de Ledesma, plantó un negrillo junto a la ermita, que se trajo de «la alameda del Conde», y en 1679 Francisco Valdivieso puso alrededor tres gradas de piedra en forma de asiento. AHDZa, Parroquiales: 281/17, 29.

21 Su apariencia difiere en gran medida de la descrita por Covarruvias: Humilladero: «Cierta capillita sobre pilares y cubierta con techo, dentro de la cual está en medio, de ordinario, una cruz con la imagen de nuestro Redentor puesto en ella, o otra insignia devota de Nuestra Señora o de algún santo. Y díjose así por la devoción que tienen todos los fieles de humillarse pasando por delante de este devoto lugar, que comúnmente está en las entradas o salidas de los lugares al camino real o trillado. Otros humilladeros están descubiertos con cruces de piedra sobre peanas o gradas...» COVARRUVIAS OROZCO, Sebastián de. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*. Madrid: Turner, 1979, p. 705.

pincel pintado Cristo cuando cayó con la cruz y María Santísima delante como pasmada, y otras mujeres con ella y San Juan que la tiene que parece se desmaya. Son las figuras de alto de cinco pies poco más o menos, es esta ermita señalada con la letra B.

Y de esta ermita se va a otra señalada con letra C que hay hasta ella desde [así] ciento y cincuenta pies y cinco octavos. Llámase este paso el de las hijas de Jerusalén. Tiene un altar y en él una tabla de pincel las figuras de cinco pies. Está pintado Cristo con ropa morada y levantado el brazo derecho vuelve a hablar con unas mujeres que están llorando, y más lejos otras y más en lejos la ciudad de Jerusalén. La cruz la tiene a los pies, tendida en el suelo. Aquí dicen alquilaron al cirineo para que ayudase a llevar la cruz aunque es impropio.

Desde esta ermita se va a otra señalada en la planta con la letra D. Llámase este paso la mujer Verónica. Hay hasta esta ermita cuatrocientos y ochenta y cuatro pies y tres octavos. Hay un altar y tabla como en las de arriba pintada a Nuestra Señora en pie y la Madalena arrodillada y la mujer Verónica con ella en las manos y las Marías atrás, todas cuatro contemplando en la Verónica y Nuestra Señora puestas las manos.

De esta ermita se va a la señalada con la letra E, que significa este paso la puerta de Jerusalén para salir al Calvario. Está un altar y tabla, como en las demás, pintado Cristo cuando salió con la cruz por la puerta de Jerusalén llamada Judiciaria, y pintado aquí cuando alquilaron quien le ayudase a llevar. Es más cierto ser aquí, aunque los que escriben de esto tienen diferencias. Todas estas ermitas y las que más abajo se dirán tienen sus lámparas que mucho tiempo arden de limosnas porque acuden a ellas mucha gente forastera.

Y de esta ermita se va a la señalada con la letra F que fuera que representa la casa de Pilato[22]. Es la más devota de todas las ermitas y está más bien adornada. Hay hasta ella setecientos y sesenta y cinco pies y cinco octavos. Llámase este paso la Cruz Sanguinolenta. Tiene un altar y tabla pintado Cristo arrimado a la cruz corriendo sangre y hincado de rodillas mirando frontero. Hay lámpara y campana y una cruz grande sobre el tejado. Tiene encima del retablo una tabla escrito en pergamino este letrero

Cruz sanguinolenta

En este lugar santísimo viendo Jesucristo Nuestro Señor el monte Calvario donde había de padecer, cansado y fatigado, arrimada a sí la cruz, se puso de rodillas a contemplar, y corriendo sangre de las espinas que su sagrada cabeza punzaban, y de los demás miembros suyos caía su gloriosísima sangre encima de la cruz, de donde este paso tomó nombre cruz sanguinolenta. En este lugar derraman muchas lágrimas los devotos peregrinos considerando la grandísima humildad del Hijo de Dios como fuese el ser de todas las cosas quiso tomar tan enteramente sobre sí todas nuestras flaquezas e miserias

Y desde esta ermita se va a la casa que llaman Santa entrando por la puerta de esta ciudad la cual...»

Aquí concluye la relación, que prescinde de la descripción del oratorio principal que daba nombre a la fundación. En el caso del humilladero la devoción popular queda atestiguada por la referencia a las lámparas que alumbraban los pasos o estaciones «... que mucho tiempo arden de limosnas porque acuden a ellas mucha gente forastera», sin duda por el atractivo que su recorrido, como ejercicio piadoso, tenía para los peregrinos, y cabe suponer para los devotos de la ciudad y su tierra, amén de las indulgencias. Es posible que también propiciase la fundación de la Cofradía de la Cruz del Calvario, sita, como ya se dijo en la ermita del mismo nombre, donde tenía sus imágenes de devoción y celebraba sus funciones[23]. El valor devocional del *vía crucis* habría de reforzarse con la fundación de la primera Congregación de Nazarenos, cofradía fundada hacia 1610, entre cuyos fines estaba salir en procesión la madrugada del viernes santo desde la iglesia parroquial de San Vicente, y tras pasar por el Convento de San Benito y adorar la reliquia de la «Cruz de Carne»[24], iba «...a andar los pasos que están antes de la ermita y Cruz del Calvario». Desaparecida esta primera cofradía nazarena, en plena crisis demográfica, al fundarse la actual Cofradía de Jesús Nazareno, en 1651, imitando el modelo devocional de su predecesora, asimismo se estatuyó en sus ordenanzas llegar hasta el Calvario, como aún lo hace[25].

Hablemos ahora del oratorio principal, la Casa Santa propiamente dicha o Santo Sepulcro. Como ya se apuntó, en 1475 lo fundamental de su fábrica estaba concluido. El lugar elegido a propósito fue al final de la calle de San Torcuato, inmediato a la muralla y puerta del mismo nombre. Sobre su ubicación el autor de la memoria incluyó un dato curioso: «Otro notable caso hay que notar en la fundación de la Casa Santa que en esta ciudad fundó el dicho Alonso Fernández Cuadrado a imitación de la de Jerusalén donde fue Monte Calvario y Sepulcro, que bien mirado contiene en sí notable misterio que es este como ya habemos [sic] dicho que la Casa Santa de Jerusalén es donde fue el Monte Calvario y donde padeció el redentor y Señor Nuestro y fue sepultado. Y asimismo está dicho que se llama Monte Calvario por las muchas calaveras y huesos de muertos ajusticiados que en él había. El bueno [falta] Alfonso Fernández Cuadrado para retratar y edificar la Casa Santa[que]en esta ciudad edificó tomó por sitio a donde ahora está edificada [falta] y fue el sitio donde los judíos que en aquel tiempo en esta ciudad tenían las carnicerías donde mataban las carnes con sus [falta] judaicos echando de este lugar y sitio las inmundicias que en [falta] escándalo de los judíos de manera que permitió Nuestro Señor que [falta] Casa Santa en todo tuviese la semejanza y imitación del mesmo Monte Calvario». Este dato es más que interesante pues señala por primera vez y de forma explícita —ignoramos si al respecto aún había memoria oral— el lugar donde estuvieron las carnicerías de la conocida como «judería nueva», aunque es aventurado decir que el fundador pretendiese sacralizar este lugar, pues aún no habían sido expulsados los judíos[26].

Pese a que las descripciones de la Casa Santa son tardías, las actas de las visitas pastorales nos ofrecen una idea bastante aproximada de su planta. Esta recordaba, a escala, al Santo Sepulcro de Jerusalén, pues tenía una cerca almenada, con un deambulatorio y la capilla en el centro, remedando la rotonda y edículo jerosolimitano[27]. El oratorio, de reducidas dimensiones,

22 Sin duda se trata de un error del autor, pues como ya se dijo, la Casa de Pilato era la primera y la mayor de las ermitas, conocida popularmente como la Cruz del Cuadrado.

23 No obstante, es posible que realizase algunas funciones en la Casa Santa, a juzgar por el siguiente mandato de la visita de 1578: «Ítem siendo el Señor Visitador informado que de la dicha iglesia y Casa Santa salen procesiones insignes de la Cruz que es la devoción de la misma iglesia, por tanto mandó al dicho Juan de Ledesma que dentro de seis meses se haga un estandarte de damasco blanco, de una parte las insignias de la casa de Jerusalén y de la otra parte lo mismo o una cruz con un Cristo». Quizás su fundación esté relacionada con la temporal estancia en ella de los franciscanos descalzos. AHDZa, Parroquiales: 281/17, 29.

24 Reliquia procedente del monasterio benedictino de San Miguel del Burgo, y entonces venerada en el de San Benito extramuros, invocada contra las pestes. *Santos, Reliquias y Relicarios*. Exposición conmemorativa del MC aniversario de la fundación de la diócesis de Zamora. Zamora: Caja España-Obispado de Zamora, 2002, pp. 42-43.

25 CASQUERO FERNÁNDEZ, José-Andrés. *Historia de la Cofradía de Jesús Nazareno, vulgo «Congregación», de Zamora*. Zamora: Cofradía de Jesús Nazareno-Diputación Provincial, 2001.

26 Entre los bienes raíces que Alonso Fernández Cuadrado declara en su testamento figuraban dos casas en la Judería, aforadas al notario Juan de León, y al «rabí, hijo del dadero». García Casar dedujo su localización a partir de un documento, de 9 de julio de 1382, que dató en 1420 (al no restarle la era hispánica), en el que Deán y Cabildo de la Catedral de Zamora dan a censo a Samuel Abenata un suelo «...cerca de la carnicería de los judíos que ha por linderos de la una parte suelo de la iglesia de la Trinidad», presuponiendo que ocupó el lugar donde siglos después se construyó la del Convento de la Trinidad Calzada. La mencionada iglesia, de la que ignoramos todo, figura también en otro de 27 de febrero de 1376 que conserva la sección de *Pergaminos* del Archivo Histórico Provincial de Zamora (=AHPZa), Carpeta 2/9. GARCÍA CASAR, María-Fuencisla. *El pasado judío de Zamora*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1992, p. 61. LERA MAÍLLO, José-Carlos. *Catálogo de los documentos medievales de la Catedral de Zamora*. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo», 1999, pp. 390 y 395.

27 Su peculiar planta aparece descrita también en los interrogatorios del pleito que a comienzos del siglo XVII litigó el Convento de la Trinidad con sus patronos: «Ítem si saben que la dicha Casa Santa tiene alrededor una claustra e circuito que la rodea y cerca diferente de todas las iglesias de la ciudad». La única imagen gráfica que tenemos de la Casa Santa es la recogida en la vista de Zamora de 1570 por Anton van den Wyngaerde, que tan sólo nos muestra el alzado de su torre, de planta poligonal y con dos vanos para campanas. WYNGAERDE, Anton van den, *Las ciudades españolas del Siglo de Oro: Las vistas de Anton van den Wyngaerde*. Madrid: Ediciones El Viso, 1986, p. 372. Con respecto a su planta el plano de la fortificación de Zamora, de Juan Martín. Cermeño (1766), únicamente delimita el espacio que ocupaba, y ubica dos de las capillas del humilladero: una inmediata a la Puerta de San Torcuato y otra en la calle de la Amargura. El Plano Geométrico de José Pérez Salvador (1851), detalla con poca

tenía una capilla alta, la del Calvario, y otra baja, donde se ubicaba el sepulcro de Cristo. A la capilla alta se accedía por unas escaleras, que en 1594 el visitador mandó reformar, haciendo nuevos pasos de albañilería, balaustres de yeso y antepechos de verjas de hierro. Rojas Villandrando, no obstante la modestia de su fábrica, reparó en ella, si bien de manera escueta: «Hay también un convento de la orden de la Santísima Trinidad, que ocupa una iglesia y santuario llamado Casa Sancta, que el Canónigo Cuadrado, por su devoción, gastó su hacienda en dejar en esta ciudad un retrato de la casa santa de Jerusalén, con todas sus estaciones y capillas a la medida y disposición que allá están, cosa de mayor estima de la que de ella se hace. Tiene fuera de los muros de la ciudad algunos humilladeros con sus retablos del misterio que cada uno representa. Dentro de la dicha Casa Santa hay un pozo como en la de Jerusalén, en que dicen ha obrado el señor algunos milagros, y cuya agua se lleva por devoción a muchas partes para enfermos, visitado con la devoción que se debe, es de mucha consideración y admiración».[28] Piñuela, que la llegó a conocer, aunque ya maltrecha, la describió de forma más precisa: «Era bonita y capaz, con su pozo; se andaba alrededor y luego estaba y está cercada con pared fuerte y almenada […] Ya dentro, se andaba dentro del muro todo alrededor sin techo ni cubierta y en medio de todo este círculo o cuadrado que se andaba alrededor estaba la capilla tan grande como la de la Peña de Francia, o más corta que la del Socorro, su techo elevado era de piedra abovedado». También vio la gran piedra colocada en el dintel de la puerta de la calle, sobre la que había un escudo y una cruz de Jerusalén, y la siguiente leyenda: «Esta obra mandó facer el honrado Alonso Fernández Quadrato, Canónigo de Zamora, fijo de Antonio Fernández Quadrato, Caballero, e Inés Pérez su mujer, el cual la fizo y dotó a sus espensas (sic) a servicio de Dios Nuestro Señor, honra o demostración de la Casa Santa de Jerusalén»[29].

El interior y mobiliario nos es conocido exclusivamente por los testimonios de las visitas. A propósito nos servimos de la de 1607. Por entonces se inventarían «Un altar mayor en la capilla de lo alto con un retablo antiguo de pincel. Tiene un Cristo crucificado y San Juan y María a los lados y un ecce homo que parece servía de custodia porque tiene llave en medio de los pechos. Ítem dos altares colaterales con dos marcos nuevos pintados al óleo uno tiene una historia del Descendimiento de la Cruz y el otro altar cuando acababan de azotar a Nuestro Señor y buscaba la vestidura, que costaron ambos cuarenta ducados»[30]. En la capilla baja estaban el sepulcro de Cristo, figurado con una imagen de bulto, colocada sobre unas almohadas y tapado con una sábana, y el de la Virgen, junto al que estaba un pozo, conocido como el de La Samaritana[31]. Ambos aparecen descritos en la visita de 1580: «Ítem visitó el sepulcro de Nuestro Señor que está abajo del dicho altar frontero de la puerta de la dicha ermita, halló la semejanza de Jesucristo entre almohadas y encima un velo y delante una reja de madera […] Ítem bajó al sepulcro de Nuestra Señora donde halló su imagen entre almohadas con su velo encima y la imagen de San Juan a un lado del dicho sepulcro, todo con mucha decencia y devoción». En los muros, a derecha e izquierda, se abrían dos nichos, con sendos sepulcros: el del fundador y el de Benito de Chaves, arcediano de Toro. Había también otros enterramientos en el suelo de la iglesia.

Por la supradicha cita de Rojas Villandrando, sabemos que, por entonces, es decir antes de 1611, fecha de la publicación de *El Buen República*, el Convento de la Trinidad ocupaba la iglesia y santuario de la Casa Santa. Efectivamente, años atrás, en 1592, el licenciado Rui Díaz de Villacorta, abad de Pentes en el reino de Galicia, capellán mayor y patrono de la Casa Santa, había cedido su administración a la Orden de la Trinidad, estipulando determinadas condiciones[32]. El acta de la visita de 1594 asimismo dejó testimonio de esta circunstancia: «…y porque la orden de la Santísima Trinidad reside en la dicha Casa Santa». Es decir, a los trinitarios, antes de edificar convento, siendo obispo Juan Ruiz e Agüero, se les dio licencia para establecerse provisionalmente en la Casa Santa, licencia que interpretaron llevaba aparejada su propiedad, lo que dio lugar a un primer enfrentamiento con los patronos[33], que desembocó, en 1615, en pleito, interpuesto por Luis de Sotelo y consortes. Autos, testimonios e interrogatorios pusieron de manifiesto que los frailes habían ocupado la Casa Santa y «...que en ella tuvieron muchos días el Santísimo Sacramento, hasta que después hicieron la capilla mayor que es la del Calvario donde ahora la tienen»[34]. Esta capilla debió de levantase en terreno de la Casa Santa, que los frailes terminaron por integrar en la clausura del convento, y en cuyo claustro sabemos hubo un pasadizo que la unía a la celda del padre ministro. El pleito se sustanció en julio de 1624, cuando el provisor, D. Diego del Val, aprobaba la división y partición de los bienes y rentas de la fábrica de la Casa Santa[35]. También nos consta,

nitidez su planta, que formaba un polígono irregular, con la iglesia en medio, y una construcción a las espaldas, unida al Convento de la Trinidad.

28 Si llamó su atención lo fue por lo que frecuentemente dicen las visitas: «ser casa de tanta devoción […] a donde concurren tanta gente de peregrinos». ROJAS VILLANDRANDO, Agustín. *Historias de* Çamora *sacadas de El Buen República*. Edición de Francisco Rodríguez Pascual. Zamora: Diputación Provincial, 1990, pp. 88-89.

29 PIÑUELA JIMÉNEZ, Antonio. *Descripción histórica de la ciudad de Zamora, su provincia y obispado*. Edición a cargo de José-Ángel Rivera de las Heras. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo», 1987, pp. 212-213. La inscripción también la llegó a ver Fernández Duro.

30 AHDZa, Mitra: 169/I, 1. La necesidad de tener Santísimo, mientras los trinitarios ocuparon la Casa Santa, obligó a retirar el crucifijo, que en la visita de 1594 estaba «sobre unos cajones». En la de 1578 el visitador mandó hacer un altar en el arco donde estaba enterrado el arcediano de Toro, de esta guisa: «que se baje el bulto debajo del altar de manera que se parezca fuera, y con la piedra que está labrada de la Visitación se haga el alto del altar con ella, y en el hueco del arco se pinte cuando desnudaron a Cristo para crucificarlo y como echaron las suertes sobre la vestidura». En el inventario de este mismo año en los altares colaterales se citan «una tabla de pincel con un ecce homo y un sayón y otra tabla de pincel con San Pedro». AHDZa, Parroquiales: 281/17, 29.

31 En la visita de 1752 «...mandó su merced que la imagen que está en la capilla profunda de la dicha Casa Santa que llaman de la Asunción se retire por estar indecente y supuesto que en el altar mayor no hacen falta dos medios cuerpos, que también están indecentes, los retiren de ella igualmente». AHDZa, Parroquiales: 281/17, 29.

32 La cesión ya fue citada por VASALLO TORANZO, Luis, ALMARAZ VÁZQUEZ, María-Mercedes, y BLANCO SÁNCHEZ, José. «Antonio Tomé en el retablo de los trinitarios de Zamora». En *BSAA*. Arte. LXXII, 2005, pp.215-240. El 15 de abril de 1599 Rui Díaz de Villacorta otorgaba escritura, ante Francisco Vázquez, nombrando patrona de la Casa Santa a María de Samano, viuda de Alonso del Castillo Villasante, con varias condiciones: dar dinero a censo que rentase nueve mil maravedíes para la fábrica y reparos de la Capilla del Calvario y fundar en ella una memoria de misas con responsos, así como emplear 56.000 maravedíes, que se había obligado a dar a la Cofradía de la Cruz del Cuadrado, para que dispusiese de cuatro mil maravedíes anuales para reparos de la ermita y capillas del humilladero. La nueva titular del patronato se obligaba también a cumplir con lo estipulado en su testamento de ser enterrado en el altar mayor de la Capilla del Calvario, al lado del evangelio, en una cabaña en donde habría figurar el epitafio «Aquí yace Rui Díaz de Villacorta patrono y fundador de esta iglesia, junto con sus armas». Desconocemos las causas que le llevaron a mudar su inicial compromiso, incluido entre las mandas de su testamento, otorgado ante el mismo escribano el 10 del mismo mes, de nombrar patrono de la Casa Santa a Antonio Ordóñez de Villaquirán, deán de la catedral de Zamora. AHPZa, Notariales, Sig. 576, fols. 176-179 y 181-186.

33 Durante la visita de 1598 Juan de Ledesma, mayordomo de la Casa Santa y Alonso Vázquez, marido de Francisca de Ocampo, patronos, y su sobrino Alonso Vázquez, capellán, denunciaron que se habían pintado en la iglesia escudos e insignias «diferentes del dicho patronazgo», se les habían quitado las llaves y que los capellanes encontraban con frecuencia los altares ocupados. Pese a ello el visitador no resolvió nada, remitiendo a los litigantes al provisor. AHDZa, Parroquiales: 218/17, 29.

34 Para ella el escultor trasmerano Pedro de Ribas, ajustó, en cincuenta ducados el 1 de octubre de 1586, con Rui Díaz de Villacorta «...una figura de un Cristo crucificado en su cruz […] y más dos figuras de dos ladrones en sus cruces […] y más otras tres figuras, la una Nuestra Señora y la otra de San Juan y la otra de la Madalena, rostros y manos labradas, para que se puedan vestir, según y como están las figuras de la Cofradía de las Angustias de la iglesia de San Vicente de la dicha ciudad». NAVARRO TALEGÓN, José. «Nuevos datos sobre la Cofradía de Nuestra Madre de las Angustias de Zamora». En *Primer Congreso Nacional de Cofradías de Semana Santa*. Zamora: Patronato de Turismo-Diputación Provincial, 1988, pp. 697-698. AHPZa, Notariales: 111, fols. 342-343.

35 Los años que duró el conflicto con los patronos, los trinitarios, pese a disponer de iglesia, se apropiaron de unas casillas foreras de la fábrica de la Casa Santa, cuyos réditos se negaban a pagar; también colocaron, como quedó dicho, sus insignias en la capilla, quitaron la campana de la ermita, para ponerla en su campanario, además de tener las llaves de la iglesia, disponer de sus ornamentos y entrometerse: «a poner personas que saquen limosna». La situación no se enmendó, pese a los mandatos de los visitadores, en los que se reitera que: «esta santa iglesia y el uso y servicio de ella es distinta y separada de la iglesia de los frailes de la Trinidad y los religiosos no tienen que entrar ni salir en cosa alguna de la dicha Casa Santa». AHDZa, Mitra: 169/IV, nº 25, y Parroquiales: 218/17, 29.

por el testimonio de la visita de 1580, que durante un tiempo, ignoramos cuánto, los franciscanos descalzos se sirvieron de la Casa Santa: «Primeramente visitó el altar mayor de la dicha ermita, en el cual estaba el santo sacramento de la eucaristía, que por estar en la dicha ermita los devotos religiosos frailes descalzos de la orden menor de San Francisco, está en la dicha ermita»[36].

En los siglos XVI y XVII los patronos atendieron con diligencia al mantenimiento del conjunto edilicio. Así, lo reflejan las cuentas del único libro de fábrica y visitas de la Casa Santa. Los pasos del humilladero se citan por primera vez en 1598: «Ítem visito los pasos de la Pasión que están en esta ermita de la Casa Santa, halló que están con decencia y limpieza y que son seis». Desde entonces tenemos constancia de haberse reparado en 1668, 1693 (a ello contribuyeron la Congregación de Nazarenos y la Cofradía de la Cruz), 1701 (se pintaron y retocaron cuatro lienzos), 1712, 1720, y 1727 (se compusieron los tejados y se pusieron seis puertas). De todo ello da cuenta el acta de la visita de 1739: «A este santuario pertenecen los pasos del Calvario que al presente están decentes, cuyos reparos son de cuenta del patrono de ellos y para ellos y los de la dicha Casa Santa hay alguna renta». Obviamente, los gastos fueron mayores en el llamado paso postrero, es decir, en la ermita del Calvario, citándose también el primero, situado junto la puerta de San Torcuato y ermita del Cristo del Camino. Sin embargo, desde la última intervención, en 1752, las cuentas no vuelven a consignar cantidades para su reparo, de manera que terminaron arruinándose, tal y como refleja la última visita asentada en el libro, la realizada en 1779 por el obispo Manuel Ferrer y Figueredo: «...habiendo igualmente reconocido S.I. los pasos anejos a esta Casa Santa y que en forma de vía crucis salen de ella por la puerta de la ciudad que llaman de San Torcuato, halló que todos están derribados y en su lugar una cruz y solamente se halla una ermita en el último de ellos en la que entró su Ilustrísima y advirtió que su techumbre está caída y su pavimento lleno de estiércol de bestias, sin el competente resguardo en su puerta, y siendo esto de la mayor indecencia y motivo de otros desórdenes por hallarse en el campo, manda su Ilustrísima se derribe y asole, y para este trabajo no cabe dispendios, venda sus materiales […] y así ejecutado haga se fabrique y ponga en el mismo lugar una cruz alta con la correspondiente peana y en la forma que dicho cura tenga por conveniente y sea conforme a los demás pasos»[37]. Derribada la ermita, con la venta de sus materiales, cabe suponer se ejecutase el mandamiento episcopal, si bien en 1814 Bernardo Torices y Francisco Pedrero, canteros vecinos de Zamora, se obligaban a construir de nuevo el «Calvario de la Ciudad» reformando y ampliando las cruces existentes[38].

En el caso del oratorio principal —la Casa Santa— ya en agosto de 1751, la titular del patronato, Bárbara de Valdivieso Cuadrado, agobiada por la demanda de los frailes de la Trinidad y falta de recursos para hacer los reparos necesarios, se vio obligada a cederles la ruinosa capilla llamada del Calvario, contigua a su iglesia y claustro[39]. En enero de 1779 la visitó personalmente el obispo Manuel Ferrer y Figueredo y pudo comprobar «...que dicho santuario está muy deteriorado, indecente y con poco cuidado, y como tal ha mucho que no se celebra en él el santo sacrificio de la misa». Se comprobó también la falta de ornamentos y plata inventariados en 1752, solicitando compareciese el patrono para rendir cuentas, comisionando al párroco de San Torcuato para recibirlas[40]. El prelado viendo el completo abandono de la capilla por el patrono, que la había dejado al cuidado de «...un hombre y una mujer ancianos» que tenían las llaves pero no cuidaban de su aseo y limpieza, prohibió celebrar misa en ella hasta que no se reparase, y ordenó recoger bienes y alhajas y depositarlas en la parroquia, así como intervenir sus rentas y reclamar de los renteros su cobro y atrasos, para atender a los reparos más urgentes[41]. No parece que se cumpliesen los mandatos, habida cuenta que en junio 1819 el fiscal general de la diócesis iniciaba un expediente contra el patrono de la Casa Santa —Manuel Velasco— por haber demolido y vendido parte de sus materiales. El día 18 el provisor ordenaba al notario Damián Rodríguez se personase en el santuario y levantase acta de su estado, confirmando que «...está todo destruido, excepto las paredes maestras de afuera, y conforme se entra […] a la mano derecha se halla un sepulcro abierto y en él un cadáver ya consumido y que solo tiene los huesos, y gran parte de la piel». Los curiosos que a propósito se congregaron refirieron que un maestro de obras se había llevado la piedra del sepulcro, suponemos del fundador, y que el patrono había vendido a un cantero piedra (para hacer pilas y moler chocolate), varios carros de ladrillo y teja, que la gente se llevaba los huesos pensando que eran reliquias y que, ya antes de la entrada de los franceses, el patrono había vendido todo el hierro de la capilla[42]. Cuando en 1825 se visita la parroquia de San Torcuato, se constata que las misas de las capellanías se decían en otros templos, por estar la capilla arruinada. De nuevo al visitar las capellanías en 1848 se dice: «En la antigua y ruinosa ermita titulada de la Casa Santa aneja también a esta parroquia según lo que aparece en las santas visitas había fundadas cuatro capellanías de patronato particular»[43]. En este estado se encontraba aún en 1895: «Las bóvedas de su única nave se hallan arruinadas, y del decorado interior nada se conserva, viéndose tan solamente sus muros exteriores de sillería lisa y estribos de sus ángulos, alguno demolido y todo en el mayor abandono. El muro exterior almenado de su puerta y entrada principal fueron desmontados en 1890 por amenazar inminente ruina»[44]. En mayo de 1896, el gobernador militar trasladaba al alcalde, un escrito del oficial celador de la fortificación en el que manifestaba «...el mal estado en que se halla un ex-oratorio conocido por el de La Samaritana», con amenazantes grietas en sus muros, debido en otros factores al «...empuje que a ellos hace la bóveda que soportan —los estribos— que según tengo entendido es de fábrica de piedra y ladrillo de bastante espesor, y se halla desde hace algunos años agrietada en distintas direcciones con falta de un trozo de ella». La proximidad al edificio del ex convento de la Trinidad, propiedad del ramo de Guerra, separado, se dice, tan

36 La presencia de los descalzos está asimismo atestiguada por una de las preguntas del interrogatorio de los testigos del pleito de 1615-1624: «Si saben han enterrado religiosos en la Casa Santa como iglesia propia. Y que asimismo los frailes franciscos descalzos el tiempo que vivieron en dicha Casa Santa enterraron en ella a sus religiosos y esto a vista y consentimiento de los mayordomos y patronos». Los franciscanos descalzos tuvieron casa próxima al bosque de Valorio, que por ser insalubre, mudaron por otra construida de nueva planta extramuros junto a la Puerta de Santa Clara. El maestro Pedro García realizó en 1672 su traza, prolongándose las obras hasta 1677. *Diario de Antonio Moreno de la Torre*. Zamora 1673-79. *Vida cotidiana en una ciudad española durante el siglo XVII*, Edición a cargo de Francisco-Javier Lorenzo Pinar y Luis Vasallo Toranzo. Zamora: Instituto de Estudios Zamoranos «Florián de Ocampo», 1990, pp. 34-35.

37 Ya en la visita de 1752 se mandó cerrar los pasos el viernes santo para que no se hiciesen en ellos indecencias y picardías, ni sirviesen de cobijo al guarda y soldados de las puertas de la ciudad. AHDZa, Parroquiales: 281/17, 29.

38 El compromiso incluía hacer trece cruces a razón de 190 reales cada una y la compostura de tres de las viejas. Su hechura habría de sujetarse al dibujo y condiciones del maestro arquitecto Manuel Sipos. Sus promotores, Juan Álvarez y José Martín, se obligaron a pagar su coste con el producto de una rifa. CASQUERO FERNÁNDEZ, José-Andrés. «El humilladero de las Tres Cruces». En *Barandales*, Revista Oficial de la Junta Pro-Semana Santa de Zamora. Nº 6, 1995, pp. 39-43. En 1944 se proyectó de nuevo su reforma, si bien únicamente se levantaron las tres cruces del Calvario. CASQUERO FERNÁNDEZ, José-Andrés. «El proyecto de reconstrucción del humilladero de las Tres Cruces». En *La Opinión- El Correo de Zamora*. Extra de Semana Santa, 31 de marzo, 1996, pp. 32-33.

39 La capilla, de la que se había desmontado su techumbre, serviría para sala de profundis, y tránsito para su refectorio y cocina. El 2 de septiembre de 1751, los maestros Bartolomé de la Fuente y Manuel Prieto Álvarez, otorgaban escritura de obligación con el Convento de la Trinidad para realizar la obra valorada en 5.300 reales. AHPZa, Notariales, Sig. 2258. Este dato me fue proporcionado por Isauro Pérez Ratón, al que reitero mi gratitud.

40 La Casa Santa fue paulatinamente perdiendo el completo servicio de altar y ornamentos que tuvo en los siglos XVI y XVI, entre los que destacaban dos cálices de plata, uno a lo romano, e incensario de lo mismo, una cruz, candeleros y portapaz de azabache, inventariados en 1578, una casulla de damasco, raso, seda y oro que se hizo este mismo año, un misal grande de Plantino adquirido en 1580, y un cáliz con su patena que se compró en 1594, en la almoneda del obispo Simancas. AHDZa, Parroquiales: 281/17, 29.

41 La visita a las capellanías paradójicamente no deparó sorpresas, pues sus titulares acreditaron haber dicho las misas estipuladas en otros templos, por lo que el obispo ordenó que en lo sucesivo se celebrasen en la parroquia de San Torcuato. AHDZa, Parroquiales: 281/17, 29.

42 Por una de las diligencias del expediente sabemos que el provisor ordenó al párroco de San Torcuato cuidase «...de poner en seguridad las imágenes, y alhajas que están en poder de José Cifuentes (escultor), notificando a este las entregue y diga bajo juramento las que tenga, las que se le hayan entregado y por quién». AHDZa, Mitra: 169/VI, 47.

43 En realidad fueron cinco: la llamada mayor, es decir la fundada por Alonso Fernández Cuadrado (tres misas cada semana), la de María Fernández Cuadrada (una misa semanal), la Benito de Chaves, arcediano de Toro (tres misas cada semana), la Isabel Cuadrado (dos misas cada mes) y María Cuadrada, mujer del bachiller Vargas (una misa cada quince días). AHDZa, Parroquiales: 281/17, 24. Piñuela afirma que el patrono vendió el edificio en 1856, a Pedro Cabello Septién, escriturándose la venta ante el notario Bugallo, aunque no hemos encontrado la escritura en el protocolo.

44 JULIÁN PÉREZ, Eduardo. *Guía del viajero en Zamora*. 3ª ed. Zamora, 1895, pp. 75-76.

solo dos metros, en caso de ruina podría afectar al mismo. La alcaldía, tras ordenar su inspección e informe al maestro de obras, decretó, previo acuerdo municipal, su demolición en el plazo de ocho días, extremo que le era comunicado al propietario —Ángel Junquera— el 16 de mayo de 1896. Desaparecían así, tras casi cuatrocientos cincuenta años, los últimos restos de aquella antigua y piadosa fundación, herida de muerte ya en la segunda mitad del siglo xviii, por la desidia de sus patronos y la indiferencia de las autoridades religiosas y devotos, y con ello la memoria que un canónigo zamorano, mediado el siglo xv, trajo de Jerusalén. Triste final para tanto esfuerzo.

EL PASO DE RIOGORDO. TEATRO LAICO, REPRESENTACIÓN RELIGIOSA. HACIA UNA EXOTIZACIÓN DE LA RELIGIOSIDAD ANDALUZA

Andrea Cavallari

Université de Nice Sophia Antipolis

Este estudio analiza una manifestación semanasantera de un pequeño pueblo del interior de la provincia de Málaga: el Paso de Riogordo, que es probablemente la representación teatral sobre la Pasión de Jesucristo más conocida en esta zona.

El estudio que hice sobre la Semana Santa de Málaga en los años 2012 y 2013 fue una exploración del universo semanasantero, sin embargo en esos mismos años tuve la oportunidad de acercarme y participar en el Paso de Riogordo. Este trabajo funda sus bases en el material que en esa época empecé a recopilar: principalmente notas sobre la visita al pueblo, el conocimiento del evento y de algunas personas con las que me había relacionado. He necesitado ampliar este material con la grabación de entrevistas abiertas con las pocas personas (informadores) con las que he mantenido el contacto, las cuales me han ayudado ofreciéndome artículos y revistas para la elaboración de este nuevo trabajo[1].

En Riogordo cada año los vecinos del pueblo se ocupan de organizar, desarrollar y participar en una puesta en escena de la Pasión de Cristo. Riogordo es un pueblo situado en la comarca de la Axarquía. Viven en esta pequeña localidad poco menos de tres mil personas. Campos de olivos y montañas bajas rodean este lugar transmitiendo el encanto típico de las zonas rurales del interior de la provincia de Málaga. Aunque la fuerte urbanización de la zona de la costa siga atrayendo a los jóvenes, la gente del pueblo no ha dejado del todo las labores del campo. Por ejemplo, en Riogordo el trabajo de la cooperativa olivarera y la ganadería caprina siguen siendo muy importantes para la región a la que pertenecen. Sin embargo, la mayoría de las nuevas generaciones riogordeñas siguen abandonando el pueblo para buscar empleo en la zona de la Costa del Sol, enriquecida gracias al turismo de masa.

Los elementos históricos sobre el Paso de Riogordo que he podido recabar gracias al material al que he tenido acceso[2] ilustran que, aunque haya nociones de antiguas representaciones que celebraban las Pascuas en un lejano pasado, el único testimonio material que queda son unos escritos del siglo XVII encontrados en el archivo parroquial. Los artículos que se refieren a esos escritos cuentan cómo el Viernes Santo en el atrio de la iglesia de Riogordo se celebraba una manifestación en la que se leían unos pregones de carácter religioso[3]. Aunque esta forma de celebrar la Pascua no tenga casi nada en común con lo que es el Paso del día de hoy, sus representantes se empeñan en querer encontrar en el pasado un posible testimonio de continuidad con su

1 Agradezco de forma especial la ayuda que me han dado Lorenzo; Paco, el Cristo de la década de los años ochenta; y José Enrique, director del Paso de Riogordo durante 27 años.

2 Sobre todo artículos presentes en las revistas citadas en la bibliografía.

3 VV.AA. *El Paso de Riogordo. 50 Aniversario...* pp.16-19.

Fotografía: Aurélie y Sébastien Seron, 2013

nueva forma de celebrar la Semana Santa. Desde un punto de vista analítico esta manera de presentar enlaces con el pasado, más o menos lejano, para obtener una relevancia histórica es una de las formas para dar vida a la reconstrucción/invención de una tradición[4]. Empíricamente es un intento de formalizar el respeto y el orgullo por una tradición que se ha institucionalizado en el pueblo. El Paso como lo conocemos hoy en día empieza a representarse en el año 1951, y es Tiburcio Martín la persona que lo crea desde cero. El entonces maestro de la escuela inventa esta representación teatral que con los años se convertirá en el ritual laico-religioso (enmarcado en simbolismo y contenido religiosos pero interpretado por laicos) más importante para este pueblo. El pueblo recuerda con cariño al señor Martín como uno de esos maestros de otra época en la que la pedagogía se transmitía otorgando la misma importancia a la práctica en la vida cotidiana que al estudio escolar. De igual manera son los recuerdos de la gente que representan como «el maestro Tiburcio» dio forma al Paso de Riogordo y transmiten su deseo de instruir al pueblo entero en una participación al espectáculo teatral de un evento cultural compartido como la Pasión de Cristo.

Quiero presentar aquí un breve enfoque cronológico para mostrar cómo ha florecido este evento a nivel institucional y mediático. La importancia del Paso aumentará de forma exponencial año tras año a partir de su origen (no únicamente en territorio español). Hay que tener en cuenta que ya en su segunda representación (1952) se editaba un artículo en la revista francesa *Paris Match* que lo retrataba como el mejor paso de Europa. Más tarde, por ejemplo, en la década de los ochenta se presenta para grabar el Paso un equipo entero de la televisión japonesa. Los habitantes del pueblo empiezan entonces a darse cuenta de la progresión de la importancia de su obra teatral. Los que tienen roles principales y/o papeles de dirección son entrevistados por periodistas locales y extranjeros[5]. El auge de reconocimiento y el desarrollo del interés hacia el Paso de Riogordo estalla en tiempos más recientes, tras ser nombrado Fiesta de Interés Turístico Nacional de España y Andalucía en el año 1997.

Las personas con las que he hablado comparten la opinión de que antiguamente esta manifestación tenía la intención de transmitir unos contenidos y valores conectados con la religiosidad cristiana. El mismo origen barroco de la Semana Santa estudiada por antropólogos e historiadores se revela como un intento de ampliación del grupo de creyentes[6]. En cambio con el tiempo, el Paso ha ido mudando de piel y se ha transformado interiormente aunque haya guardado su aspecto exterior. Cultural y socialmente la gente del pueblo que se ocupa y se ha ocupado del Paso se ha alejado de la idea religiosa y de los dogmas de la Iglesia para quedarse con el evento como algo propio, una fiesta local. Si he podido encontrar testimonios de que en las primeras décadas (cincuenta/sesenta) de representación del Paso de Riogordo un grupo minoritario de vecinos participaba con, por lo menos en parte, una vocación inspirada en la fe o en la creencia en algún elemento que surgía de la religión Cristiana Católica, el elemento religioso se va apagando más a partir de las décadas siguientes. Se manifiesta entonces en Riogordo un proceso de crisis bastante fuerte del cristianismo andaluz. En el caso específico del pueblo que celebra el Paso, no solamente la gente empezó a alejarse de la Iglesia materialmente[7], sino que esta celebración se secularizó a través de la escasa relevancia que otorgaban los participantes al contenido religioso del acto. Solo algunas personas implicadas en la representación del Paso aceptan y acogen la palabra del Dios Cristiano en su propia intimidad. De hecho una mínima parte de las familias del pueblo participa realmente en la vida religiosa según los cánones del Cristianismo. Paco afirma: «Entre la gente del pueblo el 90% no va a misa, es católico porque es tradición»[8].

La crisis de la religiosidad tuvo repercusiones en la estabilidad de la manifestación. De hecho en los primeros años de la década de los ochenta la gente no quería participar en la representación y el interés por el Paso se había venido abajo[9]. Los organizadores tuvieron entonces grandes dificultades para encontrar personas dispuestas a actuar en la obra, se enviaron incluso cartas de invitación para que los jóvenes se apuntaran y para que la gente se animara a hacerse actor en el Paso. En mi análisis antropológico sobre esta fase de proceso de cambio del Paso de Riogordo nos encontramos cronológicamente antes del auge histórico en el que la revitalización de las fiestas rituales europeas se manifestara también aquí[10]. El Paso aunque con escasa participación popular y menor interés siguió sobreviviendo. Sin embargo, lo que sucedió en aquella época en Riogordo fue la unión de las fuerzas de las personas que reconocían la importancia de mantener un ritual significativo para la cohesión del pueblo. Un evento que ya era identificado como un elemento de la tradición popular: algo que representaba una verdadera especificidad del pueblo y que suponía un discurso de atracción turística ya en parte evidente (la Iglesia y la religión quedaron al margen de este juego).

El Paso de Riogordo, esta representación popular-religiosa conocida en España y en el extranjero, me ha ofrecido múltiples facetas interpretativas para entender su éxito ascendiente y continuo. Es evidente que parte de su fama es debida a la representación teatral de la vida, pasión y muerte de Jesucristo. Las dos representaciones del Viernes y Sábado Santos que cada año se ponen en escena son sin duda discretas obras de teatro religioso, pero ¿por qué se insiste afirmando (más en la prensa que en el pueblo) que son de las más espectaculares de Europa?

Presento aquí los elementos más externos que componen el Paso para poder ofrecer una imagen panorámica que responda en parte a mi pregunta. En nuestros días los actores siguen siendo los habitantes del municipio, es decir, aficionados, que no suelen participar en obras de teatro, a excepción de los ensayos para el Paso. Cada uno ha desarrollado su habilidad interpretativa en la vida personal[11]. Ellos mismos, entre amigos, son quienes eligen la persona que tiene las características que van con un determinado papel:

4 Hobsbawm y Ranger nos iluminan sobre mecanismos similares en su obra plural sobre la invención de la tradición.

5 Paco: «Vienen a entrevistarme al trabajo periodistas desde Bélgica y Japón». Entrevista 2, 2015.

6 MORENO NAVARRO, *La Semana Santa...*; CAVALLARI, pp.11-57.

7 MORENO NAVARRO, *Andalucía...*, pp. 93-105. CAVALLARI, p.170.

8 Paco, entrevista 2, 2015.

9 Periodo de inestabilidad en el país debido a la Transición Democrática, durante la cual los símbolos que habían sido relacionados con la Iglesia son mal vistos o rechazados por una parte del pueblo.

10 BOISSEVAIN, 1992.

11 Muchos admiten que el esfuerzo mayor era un ensayo frente al espejo. Paco, entrevista 1, 2015; y VV.AA. *El Paso de Riogordo. 50 Aniversario...*

«Paco, tú tienes el tipo para ir de Jesús»[12]. Por lo tanto el éxito no es debido precisamente a la grandeza interpretativa de los actores que representan el papel de los personajes bíblicos. Sin embargo, dichos actores siguen siendo gente de pueblo que no se ha dedicado a modificar su dicción, gente que lleva en sí una buena componente del habla de esa zona de Andalucía donde son frecuentes los ceceos y seseos, por esto el acento suena indudablemente a sur de España, con su carisma y su alegría.

El texto que los actores recitan, parece ser uno de los elementos que más convence al público. Constantemente re-actualizado, es una obra muy bien escrita que se basa en el trabajo de redacción del primer creador del Paso, el antiguo maestro Tiburcio Martín, que había construido el texto con un importante aporte de versos en rima. Las palabras están sin duda inspiradas en los evangelios y siguen de forma precisa la historia de la vida de Cristo que estos cuentan.

La amplificación sonora ha seguido la evolución tecnológica, de manera que en ciertos momentos emocionantes de la obra son reproducidos algunos fragmentos de obras de música clásica[13] que acompañan y aumentan el dramatismo de la escena. Además hoy en día todos los actores principales llevan uno de esos micrófonos profesionales casi invisibles que amplifican la voz con un buen resultado.

Los ensayos siguen un ritmo bastante relajado durante todo el año. Se reúnen unos grupos reducidos, viene quien puede y los actores se encuentran ocasionalmente, ya que muchos trabajan fuera o se han mudado a otras zonas de la provincia. Si en épocas de escasa participación los actores no superaban las doscientas personas, ahora que el Paso vuelve a estar *à la mode* (tras obtener el renombrado título de Fiesta de Interés Turístico Nacional de España y Andalucía), el grupo llega a ser mayor de cuatrocientas personas (prácticamente todas del pueblo). Excluyendo los dos meses anteriores a la representación, el trabajo de los actores no requiere mucha constancia (pasadas las fiestas de Navidad los ensayos tienen lugar casi cotidianamente). El Domingo de Ramos se pone en escena el ensayo general donde se reúnen todos. El número de participantes en esta fecha se eleva fácilmente a seiscientas personas contando los actores, figurantes y las personas que se ocupan de la puesta en escena y del trabajo técnico (sonido, maquillaje, etc.).

El inmenso recinto al aire libre en el que todas las escenas se desarrollan es un elemento magnifico para la puesta en escena teatral. Las casi ocho mil hectáreas que desde las primeras representaciones fueron elegidas como escenario para el Paso, eran inicialmente un terreno inutilizado prácticamente a las afueras que se ha convertido en un lugar simbólico y fundamental para el pueblo. Como por sinestesia esta zona que ahora lleva rejas alrededor y que gracias al desarrollo urbano ha ido acercándose más al centro del pueblo, obtuvo el nombre de Monte Calvario, así como la calle que la rodea. Los árboles y la vegetación silvestre que caracterizan al Monte Calvario de Riogordo han ofrecido la oportunidad de tener una naturaleza real en el amplio terreno sobre el que se pudieron construir los principales edificios que se mencionan en la historia de la vida de Jesucristo.

La manifestación empieza sobre las cuatro de la tarde cuando los actores vestidos y maquillados llevan a cabo un desfile antes de llegar al recinto. Es lo que llaman la procesión, que se hace antes y después de la representación. Los actores realizan un recorrido por el pueblo, este es un momento de reconocimiento social, en el que se ven las familias, se escuchan los *vivas* y los piropos del público que anima e incita a los actores. Desde mi punto de vista esta fase de la manifestación sería uno de los momentos en los que, siguiendo las teorías del antropólogo británico Victor Turner, se manifiesta la *communitas*[14]. «¡Viva la gente de pueblo!» es el piropo[15] sobre el que más he tenido la oportunidad de reflexionar: es una forma de agradecer a las familias del pueblo que participan como figurantes para llenar Jerusalén, escenificando ese efecto de muchedumbre humana que se mueve y da vida a algunas de las escenas. Conscientemente, o en el subconsciente de Riogordo, todos saben que *la gente de pueblo* (israelíes de Jerusalén representados) es también *la gente del pueblo* (riogordeños) y que este piropo es una forma de exaltar al pueblo mismo.

El Paso de Riogordo sigue una precisa sucesión cronológica de los momentos más emblemáticos y cargados de simbolismo de la vida de Cristo. La obra teatral se abre con la escena del Sacrificio de Isaac. Este elemento resulta ser anacrónico si se quiere seguir con precisión cronológica la vida de Jesús de Nazareth conforme está escrita en la Biblia. En realidad este aparente error temporal sirve de introducción a la obra que trata luego únicamente de la vida de Cristo. Muchas escenas están cuidadosamente orquestadas: durante el sermón de la montaña Jesús está en una posición más elevada con respecto a la gente alrededor suya, el montículo en el que se sube el personaje que interpreta a Jesús nos ofrece un bonito efecto escénico. Para la entrada en Jerusalén Jesús se sube a una *pollinica* verdadera (con este apodo amistoso se le llama en Málaga al burro sobre el que se presenta Cristo en esta escena). Los años y las experiencias han ayudado a los encargados de la puesta en escena a jugar con los espacios y la multitud: al despedirse Jesús de la Virgen parece quedarse solo con ella, ya que la muchedumbre desaparece de repente. Entre los actores uno de los roles más relevantes es el de coordinador. Estos actores se ocupan de dar los buenos consejos para seguir los ritmos correctos en los movimientos colectivos. Como en todo teatro hay escenas más rápidas y otras más lentas, actores más o menos carismáticos. En la última cena se puede intuir una inspiración en el cuadro de Leonardo da Vinci, cada apóstol tiene su espacio y una frase que pronunciar. Los juicios[16] se representan en sitios y edificios bien separados para dar el efecto de movimiento de grupo entre los varios templos. Cuando Cristo lleva la cruz también se puede apreciar un elemento especial para el teatro viviente del Paso, un verdadero caballo sobre el que va el centurión romano. Momentos espectaculares y con alto contenido dramático son las muertes: Judas que se ahorca en un olivo y se queda colgando; luego llega el gran final de la obra con las tres cruces y la muerte de Cristo acompañado de las notas del *Dies Irae* de Mozart[17]. La emoción se respira en el acto. Emociones fuertes entre los actores. Emoción de la que habla Paco que ha interpretado a Cristo[18]. Emoción que el público siente y quiere devolver a los actores por su interpretación, cosa que hace a través de una ovación final.

La institución que organiza formalmente el Paso siempre ha sido interna al pueblo: si anteriormente era el alcalde la persona encargada, después cedió el puesto a una primera junta organizadora que se ha transformado en la asociación de vecinos El Paso, que es la que se ocupa hoy en día de gestionar el Paso en todos sus aspectos.

«La mayor parte del pueblo de una forma u otra participa»[19]. Aunque no participen materialmente todos, el hecho de que se le siga dando vida a esta representación es una forma de orgullo para el pueblo, ya que este evento le da nombre y fama al pueblo y a sus habitantes. Los riogordeños están muy orgullosos de su Paso, porque se dicen que muchas personas en España y fuera de ella lo conocen como fiesta importante de la época de Semana Santa. Realmente la mayor parte del público que participa hoy en día en el evento no es del pueblo y de hecho el espectáculo presenta un enfoque evidente hacia los turistas. Atraer a un público más o menos amplio ha sido en realidad un objetivo consciente desde el principio y siempre se ha cobrado una entrada para auto-financiarse, ya que no había subvenciones externas. Con el tiempo, gracias a épocas afortunadas de mayor afluencia de público, se empezaron a hacer pequeñas inversiones, sobre todo mejoras al equipo de sonido que para un sitio tan amplio y al aire libre resultó ser indispensable[20]. Si sobraba algo de las ganancias se ofrecía a los participantes como recompensa por el esfuerzo de dar vida al Paso una excursión, un bono de venta o de deporte. Hoy en día la organización recibe subvenciones económicas de parte de las principales entidades gubernamentales: la Junta de Andalucía, la Diputación provincial de Málaga y el Ayuntamiento de Riogordo. Este último se implica más económicamente ya que todo el dinero invertido entra en un proceso de movimiento circular, de manera

12 Paco, entrevista 1, 2015. El grupo de amigos evidentemente conlleva el grupo directivo a sus espaldas para aprobar cada nuevo recluta.

13 Bach, Beethoven, Mozart, etc.

14 TURNER, 1967, P.55.

15 Sobre el argumento del *piropo* hablo parcialmente en mi tesis (Cavallari), pero sería interesante poder desarrollar un trabajo de investigación más profundizado sobre piropos y Semana Santa.

16 Sanedrín, Herodes, Pilatos.

17 Curiosamente no hay resurrección en la representación del Paso de Riogordo.

18 Paco: «Esa vez iba tan cargado yo que al bajar de la cruz lloré. Estallé en llanto, en lagrimones». Se refiere a su interpretación de la muerte en la Cruz. Entrevista 2, 2015.

19 José Enrique, entrevista 1, 2015.

20 Aunque muchos de los participantes y la prensa hablen de 10,000 hectáreas, según cálculos más precisos parecen ser unas 8,000.

Fotografía: Aurélie y Sébastien Seron, 2013

que una parte interesante de lo que se invierte vuelve de una forma u otra hacia el pueblo. El poder económico del Paso por ejemplo fue una ayuda importante hace unos años para que se abriera una piscina pública en Riogordo, y más recientemente para el equipo de fútbol. Ahora el Paso es probablemente el evento que genera más dinero en el pueblo, si tenemos en cuenta exclusivamente manifestaciones parecidas, es decir fiestas importantes para el pueblo[21]. Ver como parte de estos ingresos son utilizados en beneficio del pueblo mismo es significativo para comprender que el dinero que se obtiene con el Paso se convierte en dinero común (o compartido) y es otra forma de mostrar cómo el Paso de Riogordo es una manifestación del pueblo y para el pueblo. La *communitas* bajo este aspecto continúa existiendo después del evento para ofrecer su apoyo en un momento cronológicamente dilatado y a través del aspecto de unas lógicas económicas cooperativas.

Este estudio está vinculado a otro principal que hice hace unos años sobre la Semana Santa de Málaga para mi tesis[22]. La investigación abarcaba un análisis de la religiosidad en Andalucía con especial interés en las representaciones populares y específicamente el evento semanasantero en la ciudad malacitana. El trabajo de campo al que me dediqué por más de dos años cuestionaba esa estrecha y compleja relación que mantiene la gente que participa en la Semana Santa con la religiosidad católica. Entre mis principales cuestiones cognoscitivas quería enfrentarme al tema religioso que conlleva esta tipología de fiestas (manifestaciones de la Semana Santa andaluza). Lo religioso desde mi punto de vista está manipulado, transformado y reorquestado a través el hombre que participa al evento. Los rasgos exteriores de religiosidad «seria» (ortodoxa) que quedan en la Semana Santa de Málaga son probablemente la coincidencia de los días en los que se celebraba la fiesta con la Pascua cristiana y las imágenes religiosas católicas que se transportan encima de los tronos (principalmente cristos y vírgenes).

El hecho de haber crecido en una familia atea con fuerte connotación política inspirada en el antiguo PC (Partito Comunista italiano), me ha alejado de las tradicionales experiencias personales de catolicismo con las que se han formado mis coetáneos en el secularizado norte de Italia. Así que la religiosidad era para mí un mundo desconocido y nada claro. Desde la primera vez que observé la Semana Santa de Málaga me quedé sorprendido de la cantidad de gente que participa en el evento[23]. La literatura científica que me ha ayudado en mi trabajo utiliza una terminología que todavía estoy analizando y cuestionando, para tener una respuesta clara sobre que quiero decir cuando utilizo el concepto de *religiosidad popular*. Además el hecho de que este término se utilizara en las palabras de mis informadores me ha demostrado que ya forma parte del vocabulario del sentido común. Por estas y más razones no lo he rechazado del todo como construcción analítica, pero sin encontrar en esta definición una idea aclaratoria, sino a veces un conjunto poco claro que hace referencia a teorías bastantes distintas. Prefiero así apoyarme en las que podrían ser diversas formulaciones de conceptos muy cercanos: el *catolicismo meridional* de De Martino, la *religión de los andaluces* de Moreno Navarro y de Rodríguez Becerra, y la *religión local* de Christian. Esta última me pareció la definición más precisa para describir la forma de religiosidad que encontré en el lugar y en el momento específico de mi estudio de campo en Málaga[24]. Sin embargo he vuelto a poner en duda mi elección y ya no la considero como una formulación satisfactoria intelectualmente para representar la realidad sociocultural que sigo analizando.

El Paso de Riogordo presenta elementos que se pueden someter en parte a una de las hipótesis que había elaborado en mi trabajo sobre la Semana Santa malagueña. Este ritual que representa la pasión de Cristo en los días de fiesta dedicados a la celebración de la Pascua católica no cuestiona la creencia de la gente ni su contrario. Si una identidad común se expresa en este evento es la del pueblo de Riogordo, bajo la forma de la *communitas* turneriana. En este momento del año se ofrece lo mejor que se pueda presentar: un espectáculo teatral basado en la historia religiosa de la vida de Cristo, puesto en escena en el pueblo, con actores únicamente locales y en su mayoría no creyentes.

He desarrollado la idea de que el Paso es algo parecido a un ritual de cohesión muy arraigado entre la gente que lo hace y el lugar, el pueblo en el que se pone en escena. Los habitantes del pueblo se conocen, reconocen y encuentran una identidad común a través de y en el Paso. Parece ser habitual en la provincia de Málaga que cuando una persona se presenta como riogordeño, los demás lo identifiquen con el pueblo del Paso[25]. El hecho de darle al evento una continuidad que se inscriba en la tradición histórico-cultural-popular alimenta a su manera la cohesión de las familias (y entre las familias) del pueblo mismo. Los jóvenes se apuntan porque toman el relevo de los ancianos y siguen una especie de evolución por la que pasan a roles más importantes con el paso del tiempo, las ganas y la experiencia.

Antiguamente el poder que tenía la Iglesia en las sociedades occidentales llegaba hasta exigir el respeto de sus valores en los rituales y las fiestas más importantes, pero con respecto a la Semana Santa nuca consiguió el total control de la celebración. Históricamente la Semana Santa es una fiesta que debe su origen a la decisión de la Iglesia Católica de popularizar su doctrina para conseguir transmitir con más fuerza sus mensajes religiosos. Muy pronto las propias autoridades eclesiásticas se dieron cuenta de que la gente del pueblo había manipulado y modificado la manera de celebrar esta fiesta y que el canon ortodoxo era respetado únicamente en ciertos casos[26]. La Iglesia se ha encargado de ser durante siglos garante de la moral (una elaboración de valores impuestos, en gran parte, de la Iglesia al pueblo). El Paso de Riogordo y su proceso de cambio de valores no tienen una historia de enfrentamientos con la Iglesia, como algunas de las cofradías de la Semana Santa de Málaga o de Sevilla[27].

21 El espectáculo teatral del Paso de Riogordo ofrece actualmente unas entradas a 8€ para los adultos y 5€ para los niños.

22 CAVALLARI, 2013.

23 Utilizo en esta frase el verbo *participar* para denotar no únicamente a las personas que se ocupan de organizar y formar realmente parte de lo se llama la *procesión*, sino que también a toda la muchedumbre de personas que se movilizan alrededor de este evento: penitentes, aficionados laicos, exponentes del clero, turistas, curiosos y personas más bien interesadas en la cuestión económica a todos los niveles (restauración, hostelería y pequeños comercios) al detalle.

24 CAVALLARI, p. 227.

25 También recíprocamente: para que se comprenda de donde viene un riogordeño se cita el Paso.

26 MORENO NAVARRO, *La Semana Santa*... pp. 24-50; MORENO NAVARRO en Alonso Ponga, Álvarez Cineira, Panero García, Tirado Marro, *La Semana Santa*... pp.196-198; CAVALLARI, p. 236.

27 MORENO NAVARRO, *La Semana Santa*...; Cavallari. Solo por citar unos ejemplos que me resulten conocidos.

Sin embargo existe un evento que es importante señalar: en los años cincuenta el autoritario Obispo de Málaga, Herrera Oria, dictó una prohibición generalizada en los pueblos de toda la provincia, impidiendo que se llevaran a cabo las representaciones teatrales de las Pascuas acusándolas de ser indignas de escenificar la Pasión de Cristo. La Iglesia era la única supervisora de las celebraciones de matiz católica y el Paso tenía que ser un acto religioso según los cánones ortodoxos del catolicismo. Este fue el enfrentamiento formal más fuerte con los dogmatismos eclesiásticos. Como suele suceder, la prohibición duró el tiempo que duró el mandato del Obispo y al cambiar este último el Paso volvió a renacer. El choque fue muy duro, pero después de este hecho la Iglesia nunca quiso transformar el Paso de Riogordo en algo propio. Paco, que tuvo el rol de protagonista de la historia durante unos cuantos años, me ha contado que en la época de los años ochenta la Iglesia ya no se interesaba en el Paso: el cura del pueblo no se presentaba a la fiesta y el Obispo «nunca vino a ver eso»[28].

Que los riogordeños acepten o no la religión en su Paso no influye para que sigan presentándose autobuses de monjas, se vean personas llorando emocionadas, o haya gente que siga entendiendo el Paso como una representación concebida por y para gente religiosa. «La idea original del Paso era una gran catequesis, el maestro Martín sí quería evangelizar con su obra. Pero con el paso del tiempo se ha convertido en algo más bien folclórico. Hoy ya no es religioso, se hace lo posible para que sea serio. Es folclore y se intenta mantener una forma de religiosidad»[29]. Para mejor enfocar la visión de realidad religiosa que se presenta a través la experiencia de las personas creyentes presentaré unos cuantos elementos que la componen según los datos que he podido reunir. Uno de ellos es la fecha en la que tiene lugar la representación del Paso, un momento ritual importante en el calendario cristiano: la Pascua. Otro elemento es la temática o más bien su interpretación: lo religioso no se discute y no se pone en duda. La obra teatral a la que el público asiste es la Pasión de Cristo. Esta cuestión vista desde la perspectiva de un creyente está clara: una representación de la vida, muerte y resurrección de Cristo es un acto religioso (si no se convierte en el musical *Jesus Christ Superstar*).

Me he acercado así a un punto de mi análisis bastante complejo sobre el que ya había tenido la oportunidad de reflexionar en mi trabajo de campo sobre la Semana Santa de Málaga: cuando en una celebración con características religiosas se juntan expresando unas motivaciones distintas, y parecidas a la vez, laicos y creyentes, me parece caer en la que llamo una *contradicción semanasantera*. Mis ideas encuentran correspondencias en trabajos más amplios sobre la religión en Andalucía[30] pero me centraré sobre lo que he elaborado en Málaga y Riogordo. Los creyentes afiliados a la Iglesia Católica Apostólica Romana son uno de los grupos que participan en la Semana Santa. Este grupo de personas suele juzgar la Semana Santa malagueña como una fiesta cada vez menos respetuosa hacia los valores de su propia religión. Esto es debido a que la fiesta de la Semana Santa de matiz católico-cristiana mantiene una relación, influencia y modificación constante gracias al fuerte carácter del elemento popular andaluz, el cual sobresale en mi análisis del Paso con tanta evidencia. Conformándose como algo realmente arraigado y necesario para la vida del evento en Riogordo. La apropiación por parte de la gente de estas celebraciones religiosas y la forma casi familiar con la que se vive la religiosidad de las fiestas son las explicaciones más claras para comprender la alegría, el bullicio, la algarabía, los gritos, los piropos, el exceso de comida y bebida, en resumen su éxito, o según los moralistas católicos que la critican, el lado oscuro de la fiesta[31].

Encuentro así una contradicción en las prácticas: el Paso de Riogordo, con su base laico-popular, pero con su temática religiosa, resulta ser una de las fiestas pascuales favoritas de ese grupo de personas que sienten una fuerte conexión emocional con el cristianismo. Las mismas personas critican la Semana Santa malagueña pidiendo mayor respeto y silencio para la manifestación que recuerda la muerte de Cristo[32]. La Iglesia no supervisa el Paso, pero debido a la seriedad con la que se desarrolla la obra no queda lugar para polémicas desde el sector *conservacionista-purista*[33].

Este grupo acude a una representación que exteriormente y simbólicamente es religiosa, pero cómo ya he aclarado anteriormente, el Paso ha perdido la conexión con sus valores religiosos por parte de quien lo interpreta y se ha convertido en la gran fiesta del pueblo de Riogordo: un teatro laico de una representación religiosa. El punto de vista de las personas que representan la obra es muy distinto si lo comparamos con el de los que buscan una fiesta de moral e intención católica. Los protagonistas del acto se ocupan de representar una pieza de teatro sobre la vida de Cristo sin cuestionarse sobre la identificación simbólica que le da el catolicismo.

En Riogordo representar el papel de Cristo o ser un simple figurante no afecta a la persona en su identidad religiosa, pero todos se toman muy en serio su propio rol de actor de la Pasión y lo desempeñan con las ganas y la convicción de darle esplendor al pueblo y al evento, el Paso que los reúne. Desde el punto de vista de la gente del pueblo esta actuación teatral no sería más importante que cualquier otra, si no fuera porque son ellos los protagonistas. Los riogordeños se convierten en Jesús, Pedro, Judas, María y todos los otros personajes de los evangelios escenificados. La importancia desde la perspectiva de los ciudadanos se revela en el hecho incontestable de que este teatro que representa la vida y muerte de Cristo tiene lugar en su propio pueblo, en el inmenso recinto al aire libre utilizado y preparado exclusivamente para ese fin. Ésta según mi hipótesis puede que sea la principal entre las razones por las que lo religioso ha quedado en un segundo plano: la identificación de la representación del Paso con la gente del pueblo que es quien lo escenifica. En paralelo social y económicamente la fiesta sigue aportando importancia a la comunidad y al pueblo de Riogordo.

Cruzando el evento analizado con el más global turismo de masa he llegado a plantearme una idea bastante precisa de lo que pasa en este pueblo que celebra la Semana Santa con poco interés para la connotación religiosa. Mi hipótesis es que el Paso de Riogordo ha convertido la representación teatral de la Pasión de Cristo en un evento exótico. El turista busca emociones en su viaje. La mayoría de las personas que viajan a Andalucía tienen informaciones superficiales y/o estereotipadas sobre la cultura religiosa de esta región. No es raro tropezar en ese *lugar común* que Rodríguez Becerra define como «un conjunto de manifestaciones externas en las que se conjugan el goce estético, las emociones fuertes y las vivencias religiosas de gran intensidad»[34]. El Paso de Riogordo reúne todos estos elementos y los ofrece a su público que se siente atraído por estos. Desde mi punto de vista, estos elementos configuran una forma de exotismo específico de la religiosidad andaluza, un estereotipo sobre el atractivo desconocido. Ofreciendo esta forma de *exotisme* de la religiosidad andaluza el pueblo de Riogordo consigue que un buen número de creyentes y curiosos se apunte a su representación semanasantera año tras año.

28 Paco, entrevista 1, 2015.

29 José Enrique, entrevista 1, 2015.

30 MORENO NAVARRO y RODRÍGUEZ BECERRA.

31 MORENO NAVARRO, *La Semana Santa...*, p. 23; CAVALLARI, pp. 230-237.

32 CAVALLARI, pp. 229-244.

33 En estos términos se expresa RODRÍGUEZ BECERRA, enfocando los discursos que hacen ese grupo de personas que únicamente reconocen significados religiosos en estas fiestas, p.162.

34 P. 41.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO PONGA, José Luis, ÁLVAREZ CINERIA, David, PANERO GARCÍA, Pilar y Pablo TIRADO MARRO (Coords.). *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamerica*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2008.

ALONSO PONGA, José Luis, ÁLVAREZ CINERIA, David, PANERO GARCÍA, Pilar y Pablo TIRADO MARRO (Coords.). *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamerica II*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2010.

BOISSEVAIN, Jeremy. *Revitalizing european rituals*. London and New York: Routledge, 1992.

CAVALLARI, Andrea. *La Semana Santa a Málaga è diversa da tutte le altre. Etnografia di una festa complessa*. Torino: Tesi di laurea. Università degli Studi di Torino, 2013.

CHRISTIAN, William. *Santi vicini*. Napoli: Ancora del Mediterraneo, 2003, [Ampliación para la edición italiana del texto: *Religiosidad local en la España de Felipe II*. Madrid: Nerea, 1991].

DE MARTINO, Ernesto. *La terra del rimorso*. Milano: Il Saggiatore, [1961] 2009.

GEERTZ, Clifford. *The Interpretation of Cultures*. New York: Basic Books, 1973, trad. it. *Interpretazione di Culture*. Bologna: Il Mulino, 1998.

HOBSBAWM, Eric and Terence RANGER. *The Ivention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983, trad. it. *L'invenzione della tradizione*. Torino: Einaudi, 2002.

MORENO NAVARRO, Isidoro. *Las Hermandades Andaluzas*. Sevilla: Universidad de Sevilla, [1974] 1999.

MORENO NAVARRO, Isidoro. *La Semana Santa de Sevilla. Conformación, mixtificación y significaciones*. Sevilla: Biblioteca de temas sevillanos, [1982] 1986.

MORENO NAVARRO, Isidoro. *Andalucía: identidad y cultura*. Málaga: Editorial Librería Ágora, 1993.

REMOTTI, Francesco, L'ossessione identitaria. Bari: Laterza, 2010.

RODRÍGUEZ BECERRA, Salvador. *La religión de los andaluces*. Málaga, Editorial Sarriá, 2006.

TURNER, Victor & Edith. *Image and Pilgrimage in Chirstian Culture*. New York: Columbia University Press, 1978.

TURNER, Victor. *The Forest of Symbols Aspects of Ndembu Ritual*. Ithaca and London: Cornell University Press, 1967, trad. it. *La foresta dei simboli Aspetti del rituale Ndembu*. Brescia: Morcelliana, 1976.

TURNER, Victor. *The Ritual Process. Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing Company, 1969, trad. it. *Il processo rituale. Struttura ed anti-struttura*. Brescia: Morcelliana, 1972.

TURNER, Victor. *The Anthropology of performance*. New York: Paj Publications, 1986, trad. it. *Antropologia della Performance*. Bologna: Il Mulino, 1993.

VELASCO MAILLO, Honorio. *Tiempo de fiesta. Ensayos antropologicos sobre las fiestas en España*. Madrid: Editorial tres, quatorce, diecisiete, 1982.

VV.AA. *El Paso de Riogordo*. Málaga: CEDMA, 1996.

VV.AA. *El Paso de Riogordo. 50 Aniversario*. Málaga: CEDMA, 1998.

VV.AA. *El Paso de Riogordo. Cincuenta Aniversario*. Málaga: Edita El Paso de Riogordo, 2001.

VV.AA. *El Paso de Riogordo. Figurativo y real*. Málaga: Área de Cultura y Educación de la Diputación Provincial de Málaga, 2000.

UBI EST MORS VICTORIA TUA. LA CARRERA DE LA MUERTE EN LA SEMANA SANTA DE YANHUITLÁN (OAXACA)

María Diéguez Melo

Universidad de Salamanca

Las representaciones artísticas asociadas a la Semana Santa tienen en la Nueva España un protagonismo especial que continúa de alguna manera la omnipresencia que la muerte tenía en las artes en época prehispánica, transformando la dualidad mesoamericana muerte/vida y los rituales dedicados a Mictlantecuhtli y Mictecacihuatl en un culto católico fruto de la conquista espiritual del territorio. En el caso particular de la Semana Santa oaxaqueña, se conserva una gran riqueza patrimonial derivada de la diversidad étnica presente en la que es una de las entidades federativas más grandes de México, cuyo poblamiento desde la antigüedad está atestiguado por restos prehistóricos como las pinturas rupestres del yacimiento de la meseta Caballito Blanco en Yagul. Más tarde los zapotecas, cuyo florecimiento en torno a Monte Albán tiene lugar a partir del año 900 a. C., y los mixtecos, que dominan a los anteriores para desarrollarse mediante señoríos independientes, controlarán la región hasta que las campañas que Tizoc, Ahuizotl y Moctezuma emprenden a partir de 1458 permiten que los aztecas conquisten este territorio con el objetivo de controlar las rutas comerciales hacia el sur. Tras la caída de Tenochtitlan, Francisco de Orozco conquista *Huaxyacac* en 1521, asentamiento que a partir de 1528 se conoce como la Villa de la Nueva Antequera, por ser Nuño de Guzmán, oidor real, natural de esta ciudad, un nombre que mantendrá hasta 1821 en que se recupera su designación náhuatl.

Si en toda la región la vivencia de la Semana Santa tiene una relevancia especial ligada a la evangelización dominica, en el presente texto vamos a analizar el caso particular de Yanhuitlán que desde el siglo XVI representa la pasión y muerte de Cristo dramatizando los pasajes del calvario. Del patrimonio relacionado con esta tradición se conservan figuras articuladas de pasta de caña, crucificados, arcángeles que portan los emblemas de la pasión y la «carreta de la muerte» que abría el cortejo procesional. Analizando las particularidades de la evangelización dominica, los textos de Fray Agustín Dávila Padilla, quien a finales del siglo XVI describe esta procesión dominica en la Ciudad de México, y el análisis de las obras conservadas nos acercaremos a la representación de la pasión en Yanhuitlán en la época novohispana y su transformación hasta el momento actual.

Yanhuitlán: en el pueblo de la casa nueva

Para este análisis de los viacrucis, pasiones y ritos representados en torno a la celebración de la Semana Santa en México nos centramos en el caso del municipio de Yanhuitlán. Perteneciente en la actualidad al distrito de Nochixtlán, presenta una población de poco más de 800 habitantes debido a la migración hacia la capital estatal y los Estados Unidos pero conserva un rico patrimonio que es testigo de su importancia en épocas prehispánica y colonial. Ubicado en una llanura entre montañas dentro de la subprovincia de la Mixteca Alta en el estado de Oaxaca, su nombre proviene

Vista general de la nave. Iglesia del Convento de Santo Domingo, Yanhuitlán (Oaxaca). Fotografía: E. Robles Pacheco

del náhuatl significando «en el lugar de la cosa nueva» o «pueblo o lugar nuevo» mientras que los mixtecos lo conocían como *Yodzocahi* que significa «llano ancho o grande» o «tapete de plumas de quetzal»[1]. Entre el 1000 y 1500 este asentamiento se convierte en un centro político, comercial y cultural, llegando a tener bajo su influencia más de cien pueblos, lo cual convertía a Yanhuitlán en uno de los señoríos mixtecos más importantes. Testigo de la riqueza de esta época y del grado de sofisticación que alcanzó su arte es el *chimalli* de Yanhuitlán, un pequeño adorno en forma de escudo elaborado en oro y turquesa que ejemplifica la calidad de la orfebrería mixteca en el periodo posclásico capaz de combinar en una misma pieza todas las técnicas utilizadas por los orfebres mesoamericanos.

Su ubicación estratégica hizo que pronto fuera conquistada por los aztecas y así aparece referenciado en el Códice Mendocino, primera evidencia escrita de este asentamiento que figura entre los pueblos tributarios de los tenochcas. En época colonial, la expansión de los españoles siguiendo la ruta comercial hacia el sur hace que el territorio mixteco sea uno de los primeros en conquistarse, convirtiéndose Yanhuitlán en parte de la encomienda que Hernán Cortés otorga a Francisco de las Casas en 1523. En este momento, el asentamiento contaba con una población cercana a los 12.000 habitantes, una densidad que se convierte en una de las grandes riquezas de la zona ya que al mantener los sistemas de tributos prehispánicos, según los cuales los habitantes aportaban materiales y trabajadores para la construcción de los *teocalli*, los españoles consiguen gran cantidad de mano de obra, algo no exento de problemas especialmente entre 1535 y 1550.

En cuanto al establecimiento de los dominicos, aunque existen indicios de que la orden de predicadores llega a Yanhuitlán en 1529, habría que esperar a 1541 para que esta casa fuera aceptada en las Actas Capitulares dominicas y hasta 1548 para que se poblara definitivamente debido a los problemas surgidos con el cacique y el encomendero. Estas disputas aparecen documentadas en el Códice de Yanhuitlán una especie de crónica que los conquistadores elaboran sobre papel europeo a mediados del siglo XVI resultando una interesante mezcla de glifos mixtecos, anotaciones en caracteres latinos y figuras de tipo occidental cuyo fin era reflejar la historia de Yanhuitlán tras la conquista, dando cuenta además de los títulos originarios del pueblo y sus tributos, en un periodo histórico muy interesante: los años que pasan entre el proceso inquisitorial contra el cacique yanhuiteco (1544-46) y los primeros pasos de la construcción del convento dominico (1548-1560), informando así sobre las dificultades en el proceso de conquista y asentamiento de los frailes en Yanhuitlán y mostrando las luchas de poder entre la orden religiosa y el poder civil representado por el cacique y el encomendero, problemas originados por cuestiones religiosas pero, sobre todo, por tensiones económicas derivadas de los tributos[2].

Como parte del proceso inquisitorial encontramos la imagen más conocida del códice, la lámina #16, en la cual aparece un gran personaje sentado en una silla de caderas europea, tocado con un capelo y cubierto por una gran capa, el cual sostiene el extremo de un rosario de grandes cuentas. Se trata de fray Juan López de Zárate, obispo de Antequera entre 1535 y 1558, que llega a Yanhuitlán en 1541 para administrar el sacramento de la confirmación a don Domingo y a los encomenderos, tal y como recoge el proceso inquisitorial[3]. Mirándole en primer término aparecería don Domingo, identificado con el glifo onomástico Siete Mono, el cual está siendo aleccionado acerca del significado del rosario, símbolo de la orden de predicadores. Aunque el hecho de otorgar al cacique Siete Mono el nombre del fundador de la orden dominica reviste un gran simbolismo, la recepción de este sacramento no garantizó la aceptación de la nueva religión, lo cual provocó que don Domingo y Francisco de las Casas fueran apresados bajo la custodia de Juan de Roanes debido a las persistentes denuncias de cultos prehispánicos aportadas más tarde en el proceso inquisitorial iniciado en 1544 por los frailes, el visitador y otros testigos. Todas estas tensiones se calman en 1548, cuando don Gabriel hereda de su padre el cacicazgo de los Guzmanes ya que éste había sido educado por los dominicos como era costumbre entre las élites indígenas para asegurar la pervivencia de su propio estatus

1 Esta figura constituye el glifo toponímico del asentamiento, un rectángulo rodeado de plumas, tal y como podemos observar en distintas páginas del Códice de Yanhuitlán (s. XVI). En el pensamiento mixteco, la alusión a las plumas del quetzal refiere a la abundancia, por lo que esta interpretación del nombre del asentamiento estaría indicando la riqueza de este señorío mixteco.

2 Las primeras láminas constituyen un intento de recuento de todo lo aportado por la comunidad, apareciendo personajes cargando tributos, la búsqueda de oro en el curso de los ríos o la tala de árboles. Esta última actividad, contenida en la lámina #13, es un indicio del comienzo de la construcción del templo corroborando las fechas de elaboración del códice en torno a 1550-60 ya que en 1550 se estaba cortando leña en el territorio de Teposcolula mientras que en 1552 se pidió un permiso para cortar 400 vigas de leña en los cerros de Jaltepec y Tamazola (GERHARD, Peter. *Síntesis e índice de los mandamientos virreinales, 1548-1553*. México: INAH-UNAM, 1992, pp. 522-523). De hecho, si atendemos a la lectura pictográfica del códice, en el que aparece el símbolo de un pequeño pino que significa 400 en cada uno de los contenedores que contienen las ofrendas, podría tratarse justamente de esta tala realizada en 1552.

3 Archivo General de la Nación, Inquisición, t. 37, exp. 5 y 7.

y poder[4]. Hablante de castellano y mixteco, gobierna durante 33 años favoreciendo los frailes con donaciones y tierras e iniciando una alianza entre poder civil y religioso que fortaleció la posición estratégica y comercial de Yanhuitlán.

Los dominicos en Yanhuitlán: arte para la evangelización

La llegada de la orden de predicadores a la Nueva España tiene lugar el 23 de junio de 1526, fecha en la cual tres de los doce frailes que iniciaron la travesía llegan al puerto de San Juan de Ulúa. Se trataba de fray Domingo de Betanzos, que había estudiado artes y derecho en la Universidad de Salamanca, el diácono fray Gonzalo Lucero y el novicio fray Vicente de las Casas. Desde la costa se trasladan a la Ciudad de México viviendo primero en los terrenos de la Inquisición para asentarse más tarde a un solar cedido por la familia Guerrero. Aunque tras la caída de Tenochtitlán en 1521 y en virtud de la bula *Alias Felicis* (1521) la conquista espiritual del territorio de la Nueva España y las labores inquisitoriales podían llevarse a cabo por miembros de las órdenes religiosas, hasta 1528 los dominicos no realizan ninguna actividad evangelizadora, debido en gran parte al deseo de Betanzos más favorable a una vida contemplativa centrada en el oficio divino y el estudio teológico que a la actividad misional. Hay que esperar hasta la llegada de fray Vicente de Santa María, el cual dirige un grupo de 24 predicadores llegados de la península en 1528, para que se inicien las fundaciones de la orden en poblados de indios.

Siguiendo la importancia que el estudio tenía en la mentalidad dominica, actividad plenamente justificada por Santo Tomás de Aquino en la *Summa Theologicae*, en la Nueva España se fundan centros de formación vinculados al ministerio dominico. Orientados a la predicación, seguían modelos hispánicos, especialmente el Colegio de San Gregorio de Valladolid y el convento de San Esteban en Salamanca teniendo como centro de todas las disciplinas el estudio teológico. Así la gramática, retórica y lógica preparaban a los frailes como grandes oradores, algo fundamental para una orden de predicadores, mientras que el estudio de filosofía, moral, ética y teología aseguraba el sustento del anuncio en la verdad teológica.

Con el fin de enseñar el evangelio a los naturales, a partir de 1528 se inicia la expansión de la orden primero en Oaxtepec (1528) y más tarde en Chimalhuacán, Chalco y Coyoacán. Tras la división del territorio de la Nueva España entre franciscanos, dominicos y agustinos, las tres primeras órdenes que llegan entre 1523 y 1532, la orden de predicadores se extienden por el sureste, constituyendo tres territorios que denominaron «nación mexicana», correspondiente con la zona del valle de México y parte del estado de Puebla, «nación mixteca», que comprendía la zona sur del estado de Puebla y parte de Oaxaca, y «nación zapoteca» circunscrita al resto del estado oaxaqueño. Teniendo en cuenta la diversidad lingüística de estos territorios y atendiendo a la prohibición de predicar sin conocimientos de teología y del idioma de los naturales, según una bula de Pío V, los dominicos no sólo fundan conventos, estudios y colegios[5] sino que cobran importancia los centros de aprendizaje de lenguas fundados en los poblados de indios en los cuales se inicia un estudio filológico por equivalencias elaborando vocabularios y catecismos. Si la llegada de fray Vicente de Santa María impulsa la evangelización de los naturales con la fundación del convento de Oaxtepec, lugar que desde 1528 se convierte en centro de estudio de lengua náhuatl, la expansión hacia el sur hace que sea necesario fundar otros estudios de lenguas que atendieran el aprendizaje de mixteco y zapoteco, mismos que se establecen en Yanhuitlán y Antequera en 1529.

En su expansión por el sureste, los dominicos se establecen en los señoríos mixtecos, asentamientos independientes que configuraban la región controlando la ruta comercial hasta el itsmo de Tehuantepec o hasta Guatemala si se continuaba el camino real hacia el sur. Así, entre los años treinta y cincuenta del siglo XVI se fundarán grandes conventos como los de Puebla o Santo Domingo en Antequera (hoy Oaxaca de Juárez), junto a otros de menor tamaño como los de Nochixtlán, San Juan Bautista Coixtlahuaca o San Pedro y San Pablo Teposcolula, estos últimos ubicados a escasos kilómetros del convento de Santo Domingo en Yanhuitlán. Aunque este último fue una fundación temprana (1529) debido a su ubicación en el corredor comercial mixteco, ya hemos referido que el asiento de los dominicos se encontró con grandes dificultades, principalmente por el sistema de tributos que los habitantes habían de proporcionar para la construcción del nuevo templo, aprovechando los frailes para cobrar un tomín a aquellos que no participaran de la construcción[6]. Para solventar estos problemas, nos encontramos en Yanhuitlán y en otros casos cercanos que las prácticas católicas se adaptaron a la ritualidad prehispánica, algo común en la historia de las primeras órdenes religiosas en la Nueva España que supieron entender rápidamente que la inculturación de la fe era necesaria para lo que Robert Ricard llamó más tarde «la conquista espiritual de México»[7], pero también a la organización civil de los pueblos mixtecos. Un ejemplo de esta adaptación es la importancia que los señoríos indígenas mantuvieron en la población, lo cual queda patente en la configuración de la arquitectura y el diseño urbano e incluso en la actual celebración de la Semana Santa.

Los asentamientos dominicos del sureste mexicano se realizan en los *yuhuitayu* o señoríos mixtecos asentados en las faldas de los cerros, una institución política que desde el posclásico había organizado el sur de Puebla y Oaxaca y de la que dan cuenta documentos pictográficos como el códice Nuttall, el Vindobonensis o los manuscritos del Grupo Borgia en los cuales se habla de los señoríos de Tutuepec, Yanhuitlán, Jaltepec, Coixtlahuaca, Tamazulapa, Tlaxiaco y Teposcolula, entre otros. Mientras que en el caso de Yucundaa se abandona su ubicación en lo alto de un monte para trasladarse a la nueva fundación de San Pedro y San Pablo Teposcolula, en el caso de Yanhuitlán el desarrollo urbano ha mantenido viva la memoria del poblamiento prehispánico. Como indica Alessia Frassani, la organización urbana de Yanhuitlán refleja la relación entre la cabecera y las pequeñas comunidades que la rodeaban, señalando a su vez los poderes fácticos del municipio[8]. Ya que muchos mixtecos se resisten a abandonar un sistema de población disperso que se integra en pequeñas comunidades en las laderas de los cerros dejando el valle como zona de cultivo[9], en Yanhuitlán se ideó una forma de poner en comunicación estos asentamientos o barrios con el convento, lo cual se logra mediante la construcción de pequeñas capillas que se erigen en espacios intermedios entre el antiguo asentamiento prehispánico y el convento, manteniendo éstas capillas funciones rituales y administrativas. Por ello, el trazado en retícula característico de las fundaciones españolas presenta en Yanhuitlán dos ejes que se mantienen en la actualidad: el este-oeste que vincula la Capilla de San Sebastián con el convento y la plaza principal y un eje norte-sur que une el convento con la Capilla del Calvario y el *aniñe*.

Este último espacio reviste una gran importancia y simbolismo dentro del urbanismo de las fundaciones dominicas en la Mixteca apareciendo siempre alineado con el atrio conventual en un eje urbanístico pero sobre todo en un eje simbólico que interrelaciona los poderes civiles y religiosos. El *aniñe*, construcción presente también en Coixtlahuaca y Teposcolula[10], fungía

4 El ejemplo más relevante de esta costumbre es el colegio franciscano de la Santa Cruz fundado en Tlatelolco en 1533. A él acudían las élites mexicas y tlatelolcas a estudiar *trívium* y *cuadrivium*, dominando perfectamente náhuatl, latín y español, algo que permitió la gran obra de fray Bernardino de Sahagún, considerado por Miguel León Portilla el gran pionero de la antropología americana.

5 En los primeros años de la presencia dominica en la Nueva España destacan la fundación de los conventos y estudios de Santo Domino en México, Puebla y Oaxaca, así como los colegios de San Luis en Puebla y Portaçoeli en México.

6 Aunque el avance de la construcción del convento fue calmando los problemas, existen documentos que atestiguan cómo algunos poblados intentaron separarse de la cabecera para no participar en la construcción del convento (GERHARD, Peter. *Síntesis e índice*… p. 523). Uno de los ejemplos de estas fricciones es el concierto firmado entre Tecomatlán y la cabecera yanhuiteca en 1572 (Archivo General de Indias, Escribanía da Cámara, legajo 162C: ff. 283-285 y 363-364).

7 A pesar de que esta obra se ha convertido en uno de los referentes obligados para el estudio de la evangelización de la Nueva España por su profundidad e innovación (fue escrita en 1932), también generó una serie de mitos en torno a la evangelización, como por ejemplo el humanismo como inspiración de la tarea misionera, la construcción de todos conventos sobre antiguos centros ceremoniales y la falta de sincretismo con las religiones prehispánicas. Estas afirmaciones están hoy superadas, véase: RUBIAL GARCÍA, Antonio. «Ángeles en carne mortal. Viejos y nuevos mitos sobre la evangelización de Mesoamérica». En *Signos históricos*. Número 7, enero-junio 2002, pp. 19-51.

8 «El centro monumental de Yanhuitlán…», 149-152.

9 El virrey Antonio de Mendoza critica fuertemente esta obligación de congregar a la población en los valles abandonando su sistema de poblamiento disperso, a la vez que cuestiona el proceder de los frailes en la construcción de los templos debido principalmente a los sistemas de tributos.

10 A pesar de la importancia que el *aniñe* tiene en el desarrollo urbano de Yanhuitlán (sus restos están integrados en la sede del Comisariado de Bienes Comunales), su arquitectura no reviste tanta importancia como la Casa de la Cacica de Teposcolula, a la cual da nombre doña Catalina de Peralta quien toma posesión del cacicazgo en 1569 a la muerte de su marido Felipe de Austria. Construida en torno a 1560 en tiem-

como residencia del cacique presentando una arquitectura que integra un sistema de cuerpos dispuestos de forma que crean un patio central, repitiendo así formas y esquemas arquitectónicos prehispánicos similares a Mitla o Yagul. Junto a sus funciones habitacionales tiene otras político-diplomáticas, por lo que se constituía como una especie de espacio de reunión del cabildo, transformando la casa mixteca de la comunidad en el espacio de reunión de la nueva república de indios[11]. Su construcción en fechas similares a las del convento y la vinculación con éste mediante ejes urbanos, convierte al *aniñe* yanhuiteco en un ejemplo de adaptación política y cultural del mismo modo que el atrio y la capilla abierta adaptan la ritualidad prehispánica, exponiendo así un modo peculiar de adecuar las formas españolas al modo de vida de la Ñuñ*uma*.

La Semana Santa en Yanhiuitlán: imágenes, tradiciones y particularidades

Aunque el origen último de todas las prácticas teatrales en torno a la Pascua es el tropo *Quem quaeritis in sepulcro*, una parte del introito de la misa Pascual que supone el punto de partida del drama litúrgico y por extensión del teatro vernáculo, a la hora de referir la vivencia de la Semana Santa en Yanhuitlán es necesario atender primeramente a dos elementos: el teatro de naturales y la liturgia procesional en la orden de predicadores ya que ambos fueron utilizados en la evangelización de la Nueva España, un proceso que implicó la transmisión de la cultura occidental mediante la enseñanza voluntaria u obligatoria de la religión católica. En el caso de los dominicos, el teatro de naturales se convierte en uno de los recursos utilizados en esta «conquista espiritual» de la región oaxaqueña ya que la promoción de la teatralidad desde fechas tempranas tenía una voluntad didáctica muy clara. Así, tal y como señalan las crónicas de los primeros años, en torno a la veintena de títulos teatrales manuscritos circularon por la Nueva España en una tradición que fray Juan de Gahona o fray Diego de Valadés reiteran en sus escritos y que podemos ver también en la adaptación al náhuatl que se hace en 1590 del «Auto llamado Lucero de Nuestra Salvación de Ausías Izquierdo Zebrero» realizado en el Colegio de la Santa Cruz de Tlatelolco.

A pesar de que, como relatan las crónicas del jesuita José Acosta, existieron derivaciones sincréticas que en algunos casos llegaron a lo obsceno provocando la desaparición del teatro evangelizador, los pasajes y ritos representados en torno a la Semana Santa son uno de los puntos centrales para la primera evangelización apareciendo representaciones pasionarias en los grabados que acompañan obra impresa como la Retórica Christiana de fray Diego Valadés (1579). Junto a estas publicaciones de grabados y la utilización de las representaciones pictóricas como método de evangelización, las procesiones y los desenclavos adquieren una intencionalidad catequética importante, tal y como se reconoce en el relato que fray Toribio de Benavente hace en 1541. En su obra *Historia de los indios de la Nueva España*, Motolinía nos ofrece dentro de las relaciones de su crónica un amplio catálogo de celebraciones, desde las más paganas como certámenes poéticos, toros o mascaradas hasta las procesiones de Semana Santa y la celebración de Pascuas para las cuales se adornaban las calles con estructuras efímeras[12].

En este breve acercamiento a la Semana Santa de Yanhuitlán es necesario referir la importancia que la orden de predicadores tiene en la configuración y difusión de prácticas devocionales y paralitúrgicas que desarrollan una suerte de drama sacro en torno a la Pasión y Muerte de Cristo, a pesar de que las aportaciones franciscanas hayan sido las más referidas en los estudios de la paraliturgia de la Semana Santa. A través de libros litúrgicos, rúbricas procesionales y crónicas del siglo XVI conocemos el desarrollo de estas prácticas teatrales en los espacios eclesiales, algo que referiremos al caso propio de Yanhuitlán donde no sólo toman importancia el atrio, el templo y otras dependencias conventuales sino también las capillas barriales, presentando por un lado cofradías y devociones comunes a toda la zona sureste de México y por otro particularidades específicas de la Mixteca que remarcan su carácter único.

Para reconstruir la Semana Santa yanhuiteca en la época colonial contamos con las crónicas y relaciones que Bartolomé de las Casas y Agustín Dávila Padilla realizan en el siglo XVI las cuales reflejan claramente los primeros momentos de la conquista y la adaptación a un contexto de evangelización de las celebraciones asociadas a la conmemoración de la Pasión de Cristo. Para fray Agustín Dávila Padilla (1562-1604), estos ritos representados ayudaban por su componente estético y visible a que unos pueblos prehispánicos rendidos a los sentidos abrazaran las nuevas costumbres gracias a paraliturgias marcadas por un claro sentido pedagógico. Precisamente es este dominico, que llegó a ser prior del convento poblano y más tarde arzobispo de Santo Domino, el que nos ofrece la crónica más completa de la celebración de la Semana Santa en la Nueva España durante el siglo XVI. En su *Historia de la fundación y discurso de la provincia de Santiago de México*, publicada por primera vez en 1596, narra la labor apostólica de la orden de predicadores en la Nueva España aportando también numerosos datos históricos y culturales sobre la vida de la colonia en sus primeros decenios. En cuanto a la Semana Santa, refiere la existencia de cofradías de la Soledad, el Descendimiento, el Santo Sepulcro y el Cristo de la Penitencia describiendo con gran minuciosidad la celebración del Viernes Santo en la iglesia de Santo Domingo en México así como la existencia de esculturas articuladas que contribuían a la función didáctico-teatral de la ceremonia celebrada en el presbiterio del templo. En esta crónica y la relación del ceremonial junto a datos prácticos como las medidas del estrado sobre el que se montaba el calvario permiten reconstruir la celebración del Viernes Santo en todo el ámbito de influencia dominica dando cuenta de un ritual que no ha cambiado sustancialmente hasta nuestros días. De hecho, la preparación del Calvario y las imágenes para la representación de la crucifixión, el sermón de las siete palabras, el descendimiento, la presentación del cuerpo de Cristo a su madre, la procesión del Santo Entierro, la ceremonia del enterramiento de Cristo, la representación del pésame a la Virgen, la Vigilia Pascual y la procesión de la Resurrección son los puntos fundamentales de una tradición viva a día de hoy en las regiones mexicanas evangelizadas por la orden de predicadores, tal y como vemos en el caso de Yanhuitlán, una tradición que ha creado y desarrollado un rico patrimonio mueble conservado especialmente en la región oaxaqueña.

La pormenorizada descripción de este cronista ha permitido reconstrucciones de esta procesión como la litografía existente en la obra *México Viejo* de Luis González Obregón, cronista de la Ciudad de México a principios del siglo XX, en la cual observamos los estandartes, el carro de la muerte y los instrumentos de la pasión portados por los fieles junto a los pasos del Santo Entierro, la Dolorosa y san Juan. Sin embargo, la mejor ilustración de las procesiones del Viernes Santo la encontramos en los murales del siglo XVI realizados en la nave del templo franciscano de San Miguel de Huejotzingo (Puebla) y en la portería del convento dominico de San Juan Teitipac (Oaxaca) que reproducen en el primer caso la procesión de la Vera Cruz y en el segundo la procesión del Santo Entierro. Aunque están refiriendo congregaciones propias de cada una de las órdenes religiosas, ambos murales representan una procesión de penitencia y el descendimiento permitiendo analizar el orden del desfile y el número de pasos que lo acompañaba, afirmando la práctica de los ritos representados y los desfiles procesionales como una costumbre habitual en todo el virreinato de la Nueva España.

A pesar de ser parte de una tradición común a la evangelización dominica, Yanhuitlán presenta la particularidad de conservar un elemento único en su género descrito en la crónica de fray Agustín Dávila Padilla. Se trata de la «Carreta de la muerte», una pequeña escultura articulada realizada en madera tallada y policromada, único ejemplar que se conserva de la antigua costumbre de abrir la procesión del Santo Entierro con un esqueleto situado a los pies de la cruz[13]. Aunque de datación tardía, ya que se fecha en el siglo XVIII, recoge la tradición del siglo XVI según la cual, tras la lectura del sermón y la dramatización de los pasajes de la crucifixión y muerte de Cristo en un calvario construido en el presbiterio, la procesión iniciaba con una imagen de la muerte inspirada en los túmulos funerarios de reyes

pos del cacique Don Felipe de Osorio, consta de un conjunto de edificios rematados por un friso de discos muy habitual en los pictogramas prehispánicos para señalar centros de poder religioso o civil (los códices Osuna y Mendoza representan las casas reales de Texcoco y Tenochtitlán, construidas antes de 1565, con este mismo tipo de decoración), mientras que también presenta arcos y ventanas similares a las que se estaban realizando en el convento, a cuya capilla de indios se afronta en un eje que une el poder civil y el religioso.

11 El *aniñe* constituye el equivalente mixteco al *tecpan* que Cortés manda construir en Tlatelolco como casa del gobierno del señorío de indígenas regido por Cuauhtémoc.

12 Dentro de las festividades religiosas, este texto refiere la ofrenda de Pascua de 1536, las procesiones de la Veracruz en 1538, en la que participaron disciplinantes, las fiestas del Corpus y de San Juan Bautista de 1538 y la Anunciación y la Resurrección de 1539 en Tlaxcala (BENAVENTE, Toribio de. *Historia de los indios de la Nueva España*. Madrid: Ed. Georges Baudot, 1991). También fray Diego Durán da cuenta en sus crónicas de la fiesta del Corpus y la participación de indígenas en ella.

13 Para tener una visión de lo que pudo ser esta procesión con la carreta de la muerte abriendo el cortejo, recomiendo el visionado de los primeros minutos de la película *Macario* (Roberto Gavaldón, 1959).

y nobles ya que, como indica el fraile dominico, si éstos eran sepultados con un cortejo rico que mostraba su linaje, igualmente Cristo, Rey de Reyes y Señor de los Señores, era acompañado en su procesión de entierro con sus armas, es decir, los instrumentos de la Pasión que en el caso yanhuiteco portan ocho ángeles. Se trataba de «un carro pequeño cubierto de luto y en medio va una cruz, a cuyo pie va postrada la muerte de cuyos brazos cuelga un título que dice: ¿Ubi est mors Victoria tua? ¿Muerte donde está tu victoria? y por otra parte ¡Ero mors tua, oh mors!: muerte, yo seré tu muerte: que son blandones del autor de la vida, que a costa de la suya triunfó de la muerte»[14]. A pesar de que a consecuencia del edicto contra la idolatría de 1775 este tipo de imagen se dejó de utilizar en los desfiles procesionales por miedo a una desviación idolátrica, en Yanhuitlán no se destruyó siendo parte en la actualidad del acervo del museo del exconvento en el que se puede ver una figura coronada que sostiene cetro y guadaña[15].

Si en las grandes urbes como la Ciudad de México la procesión de la piadosa cofradía del Descendimiento y Sepulcro de Cristo convertía el centro citadino en un escenario teatral mediante una procesión penitencial pero muy rica en sus formas, en el caso de la Semana Santa de Yanhuitlán el convento es el elemento entorno al cual pivotan toda las celebraciones. Construido a partir de 1548[16], fecha que marca el poblamiento definitivo de la casa dominica de Yanhuitlán, estaba bastante avanzado diez años después ya que fue la sede de la celebración de un capítulo provincial. El templo tiene una sola nave de gran altura cubierta por bóvedas de crucería y rematada por una cabecera semicircular que alberga el retablo realizado por el sevillano Andrés de Concha en 1579 bajo el patrocinio del encomendero Gonzalo de las Casas[17]. Las dependencias conventuales se organizan alrededor de un patio con dos pisos en el que hoy se puede visitar el museo que alberga las piezas utilizadas en la Semana Santa, además de otras esculturas y elementos significativos del patrimonio cultural de la región[18].

En cuanto a las procesiones y ritos representados en Yanhuitlán, el centro de las festividades es el Triduo Pascual cuyas actividades están organizadas por las comisiones de la Santa Cruz y del Santísimo derivadas de las mayordomías coloniales, cuyos miembros son designados por las autoridades municipales, encargadas también de registrar las solicitudes para ocupar la figura del centurión, uno de los personajes más importantes en la procesión ya que, recordando a los soldados romanos, abre y mantiene el orden en la misma. La Comisión de la Santa Cruz es la más importante debido a que organiza la mayor parte de los días de la Semana Santa, custodiando su presidente los ornamentos, candeleros y pabellones quince días antes del inicio de la misma y acompañando sus miembros los distintos preparativos, actividades y procesiones. Para completar la organización de la semana está la Comisión del Santísimo que prepara especialmente los cirios en un ceremonial conocido como «labranza de la cera» o «real de Cera» de gran importancia para los yanhuitecos por la pureza simbolizada en estas velas que se llevarán al templo la mañana del Miércoles Santo para su bendición.

Siguiendo la liturgia católica, la Semana Santa yanhuiteca inicia con el Domingo de Ramos, día en el que una sencilla escultura de Jesús sobre un pollino, conocido popularmente como San Ramito o Santo Ramos, la cual ha preparado la Comisión de la Santa Cruz en la capilla del Calvario, es procesionada en un recorrido por la ciudad adornado con encino blanco que culmina con la celebración de la misa en el convento. La imagen es acompañada por los fieles que llevan palmas tejidas por la Comisión del Santísimo y por los apóstoles, un grupo de 12 hombres, normalmente naturales del municipio, que acompañan distintas procesiones vestidos con túnica y estola colocada a la manera de diácono en la cual se escribe el nombre del personaje que representan. El Lunes Santo un penitente que recuerda las largas filas que describe Dávila Padilla, vestido con hábito negro y capucha, recorre el municipio pidiendo limosna para las Ánimas del Purgatorio, mientras que la Comisión de la Santa Cruz arregla el altar de ánimas para la misa del día. El Martes Santo no hay procesiones pero se recibe el Crisma celebrándose una eucaristía y la unción de los enfermos. Sin embargo, el Miércoles Santo por la mañana se celebra la misa de Nuestro Padre Jesús en la cual el presbiterio acoge las figuras de Santo Domingo, la Dolorosa, Nuestro Padre Jesús, San Juan y la urna del Santo Entierro, misma que al finalizar la misa es sacada en procesión por el atrio hasta colocarla finalmente en el sotocoro donde será velada por la población hasta el viernes por la noche.

Las celebraciones del Jueves Santo inician con la escenificación de la Santa Cena[19], el lavatorio y el prendimiento, realizado en una especie de celda construida en el sotocoro conocida en la localidad como «el aposentillo», en la que coloca una imagen de un Ecce Homo custodiada por los «judíos», unas esculturas de madera de muy mala calidad que portan una flauta, una rama de espino y un periódico que anuncia el prendimiento de Jesús. Finalizada esta representación se oficia la Misa *in Coena Domini* que da paso a la «procesión del Monumento» la cual, saliendo del templo y rodeando el atrio conventual con paradas en las capillas posas, lleva el Santísimo bajo palio acompañado por el sacerdote, los apóstoles y los fieles para finalizar en el Sagrario, antigua sala capitular del convento, cuyo altar, decorado por un relieve del descendimiento, ha sido adornado por la Comisión del Santísimo con flores y espigas de trigo, realizándose allí la Hora Santa y la velación al Santísimo en grupos de niños, jóvenes, adultos y familias organizados por turnos a lo largo de la noche.

Durante la mañana del Viernes Santo, tiene lugar la procesión del Vía Crucis en la que participan el centurión a caballo, el sacerdote, el grupo de los apóstoles con coronas de espinas y los fieles que acompañan a un paso procesional integrado por una figura de Jesús con la cruz a cuestas y dos judíos utilizados en la escenificación de la cárcel, acompañados por una niña vestida como un ángel sosteniendo un cáliz, en la parte delantera, y un pequeño Simón de Cirene en la parte de atrás. Por otro lado, sale la Virgen con San Juan encontrándose los dos grupos en la cuarta estación ante el conocido como «Santo Siomo», un Ecce Homo en posición sedente. Tras el saludo reverente entre la imagen de María y el paso procesional, continúa el Vía Crucis para finalizar en el convento. Cuando la procesión regresa al templo, la capilla mayor ha sido transformada por la Comisión de la Santa Cruz en un calvario cubierto de ramas de encino, realizándose la adoración de la Cruz, parte de la liturgia del Viernes Santo en la cual se utiliza un Cristo de marfil custodiado por la Comisión del Santísimo. En la tarde de este día, dicha comisión organiza la ceremonia del Descendimiento, iniciada por el Sermón de las Siete Palabras que da paso al desenclavo del cuerpo de Cristo, su colocación en una urna de cristal, el rezo de un rosario como pésame a la Virgen y el inicio de la procesión del Santo Entierro que recorre las calles bajo palio acompañado por la Dolorosa, San Juan y San Pedro y precedido por el centurión, la banda y los ángeles pasionarios vestidos de luto.

El Sábado Santo se celebra la Vigilia Pascual con la particularidad de que la bendición del fuego y el encendido del cirio pascual tienen lugar en el panteón, ubicado frente a la fachada principal del templo. Desde allí, el sacerdote, los apóstoles con coronas de flores blancas y los fieles se dirigen al templo para continuar con la celebración. Finalmente el Domingo de Resurrección se cierran las celebraciones de la Semana Santa con la misa de Resurrección tras la cual la comunidad degusta el «mole del centurión», mientras que por la tarde se realiza una procesión conformada de forma similar a la del Viernes Santo, con la salvedad de que los paramentos del Santo Entierro y las vestiduras

14 *Historia de la fundación…*, 556.

15 Conocida en la localidad como «Nuestra Señora la Muerte» ha sido utilizada en ofrendas de día de muertos, evidenciando el sincretismo de la religiosidad mexicana. De hecho, en Chiapas y Guatemala se desarrolló un particular culto a la muerte que se separa de la procesión para transformarse en San Pascualito Rey. Sobre la visión de la muerte en el imaginario mexicano, véase: DIÉGUEZ MELO, MARÍA, 35-62.

16 En la lámina #5 del Códice, junto a la representación de la iglesia como una torre rematada por el campanario aparece una fecha representada con glifos, año dos pedernal, día 10 jaguar, que correspondería al 2 de junio de 1544. Si atendemos a esta fecha y a la aceptación de la casa de Yanhuitlán en 1541 en las Actas capitulares dominicas, podríamos estar ante un primer edificio. Debido a los problemas que venimos exponiendo y en palabras del vicario de Apoala entre 1544 y 1545 era «el más abandonado, viejo y ruinoso» de la Mixteca (Archivo General de la Nación, Inquisición, t. 37, exp. 7, declaración de Juanes de Angulo).

17 Las pinturas de Andrés de Concha que fueron colocadas en un retablo barroco del siglo XVIII donde las calles se pliegan en forma de biombo. Además de esta obra, la riqueza del templo sorprende ya que se conservan 13 retablos como los de San Pedro Mártir, la Virgen del Rosario, las Ánimas del Purgatorio y la Virgen de Guadalupe, Santa Gertrudis, Santa Catalina, Santa Rosa y la Santísima Trinidad.

18 Los terremotos que ha vivido esta región desde el siglo XVI dejaron el conjunto gravemente dañado, especialmente el sucedido en 1999 que hace que se caiga parte de las bóvedas, al igual que otros templos de la región mixteca. Gracias un plan de actuación de Instituto Nacional de Antropología e Historia, entre 2007 y 2012 se restaura y recupera el inmueble y su patrimonio.

19 En este caso pueden existir variaciones en la representación por indicación del párroco o por la política religiosa de la archidiócesis de Oaxaca. Así puede mantenerse el ritual de la misa o intercalar éste con un diálogo entre Jesús y los apóstoles, representados desde el Domingo de Ramos, por hombres del lugar.

Ángel pasionario. Sagrario, Convento de Santo Domingo Yanhuitlán (Oaxaca). Fotografía: E. Robles Pacheco

del centurión y los ángeles son de color rojo como símbolo de vida y alegría.

Entre todos los elementos patrimoniales utilizados en estas celebraciones, las esculturas de los ángeles pasionarios son el elemento más interesante de la Semana Santa yanhuiteca[20], no sólo por la calidad en la factura de estas obras estofadas y policromadas sino por las implicaciones que tienen para la comunidad. Si en las primeras procesiones de la colonia los instrumentos de la pasión eran llevados por penitentes, tal y como aparece en Huejotzingo y Teitipac, con el paso de los siglos se hizo habitual que las arma Christi se vincularan con figuras angélicas como aparece en las capillas posas y en un mural del claustro de Huejotzingo y en los relatos decimonónicos de Frances Erskine Inglis sobre la Semana Santa en Coyoacán[21]. De hecho, la Gaceta de México indica en 1784 que era costumbre que distintos gremios portaran las insignias de la Pasión encargándose del arreglo de su Cristo y ángel y del traslado de los mismos desde el barrio respectivo hasta el convento de Santo Domingo en México. Sin embargo, en el caso de Yanhuitlán los ángeles pasionarios son un regalo de los frailes a las capillas ubicadas en los ocho barrios que a principios del siglo XVIII tenía el municipio, algo que se deriva de la importancia que los barrios adquirieron en la organización urbana y administrativa. Aunque el asiento de población de tipo disperso fue transformado a lo largo de la colonia en una concentración urbana de tipo ortogonal, la costumbre de que cada uno de los poblados mixtecos tuviera un pequeño altar o centro ceremonial es heredada en los barrios o *siña* de Yanhuitlán[22] construyéndose capillas que, como queda patente en el caso de El Calvario o San Sebastián, están ubicadas en un punto intermedio entre la nueva cabecera y el antiguo asentamiento, el barrio de Ayuxi en el primer caso y los barrios de Ticoó y Tindeé en el segundo. Estas pequeñas capillas eran una útil herramienta de evangelización debido a su ubicación pero también se revelaron como un espacio político-administrativo por lo cual suponen un ejemplo claro de una apropiación local, histórica y geográfica de elementos tradicionales mixtecos y españoles ya que, como hemos señalado anteriormente, el plano ortogonal es también expresión del poder del cacique y los monjes.

Además, en el caso yanhuiteco se puede afirmar la existencia de una identificación antropológica clara entre los pobladores y los ángeles. Esto es debido a que la región mixteca era denominada en su lengua ñuñuma que significa «el país de las nubes», apelativo que describe con gran certeza las neblinas y nubes que cubren estas tierras montañosas[23]. En consonancia con esta designación, los habitantes de la zona se identificaban con atributos celestes que tratan de materializar a través de una vestimenta tradicional que los reconoce como pueblo divino. Por ello, la identificación de los pobladores con estas criaturas celestes parece algo natural legando a cada uno de ellos el nombre del barrio al cual representa. En la actualidad, con la desaparición de muchos de estos barrios, el traslado, preparación y procesión de cada ángel es realizado por una familia de la localidad que de alguna manera recuerdan las antiguas mayordomías barriales. Siguiendo esta práctica el ángel *Yuxayó* (río de luna), cuyos atributos son una azucena y clavos de plata, está bajo el cuidado de la familia Gutiérrez Villanueva; el ángel *Tindeé* (tierra de abrojo), el cual porta una escalera de plata, es preparado por la familia Ramírez González; el ángel llamado *Yuxacoyo* (río de ciénega/río fértil), que sostiene un bastón de mando, está al cuidado de la familia Montes; el ángel *Saayucu* (al pie del cerro) es preparado por la familia Pérez Juan, sosteniendo durante la procesión una corona de espinas de mecate; el ángel *Ayuxi* (flor que se venera), custodiado por la familia Pérez Ortiz, sostiene los clavos; el ángel llamado *Deque Danaá* (cerca del cielo) cuyo atributo es el bastón de mando y el letrero SPQR es preparado por parte de la sindicatura; el ángel *Yuyuxa* (a la orilla del río), que lleva en su mano la lanza, es encargado a la familia García Cruz y, finalmente, el ángel *Ticoó* (tierra de ciénega), cuyo atributo es la cruz, está al cuidado de la familia Palma Rodríguez. Ellos son los encargados de prepararlos con su traje negro para el Viernes Santo y su vestimenta roja para el Domingo de Resurrección, así como portarlos a hombros durante las procesiones.

20 Junto a los ángeles destacan también los cristos. El convento llegó a tener inventariados once de los que hoy se exponen en el museo cinco: el Cristo filipino (segunda mitad del siglo XVII), el Cristo de pasta de caña (s. XVI), el Cristo del cuello de gozne, el Cristo español y el Cristo de papelón. Hoy sólo se conserva la Capilla del Calvario en la cual se venera el Divino Señor de Ayuxi, una de las primeras festividades documentadas en el siglo XVI por su integración en el eje principal del urbanismo (capilla-convento-aniñe).

21 ROBIN y ÁVILA, 333.

22 De los 14 barrios que menciona la Memoria de Gabriel de Guzmán en 1580 (Archivo General de la Nación, Civil, 516) o los 23 señalados por Gonzalo de las Casas en 1584 (Archivo General de la Nación, Escribanía, 162C) se llega a los ocho que aparecen en la Cuenta de tributos de 1783 (Archivo Histórico del Juzgado de Teposcolula, Civil, 29, 05 bis 02). Un recuerdo de estos ellos son El Jazmín, Tooxi, Yaxaxiño, Xacañi, Río Grande y Cieneguilla, agencias auxiliares que hoy depende de este municipio.

23 Junto a los códices prehispánicos y cortesianos, los catecismos, doctrinas y vocabularios elaborados por los frailes dominicos nos aportan importante información acerca de estos pueblos. Este es el caso del Arte en Lengua Mixteca, publicado en 1593 por Fray Antonio de los Reyes, vicario de Teposcolula. En él se da cuenta las variantes lingüísticas, la ortografía y escritura de la lengua mixteca, mientras que refiere la denominación ñuñuma a la zona de que, desde la cordillera hasta Puetla baja hacia la costa. Sin embargo, la denominación de la Mixteca alta como ñudzavuiñuhu, que significa «cosa divina y estimada», refiere de nuevo la concepción de este pueblo como una estirpe divina, es decir, «tierra de la gente de las nubes».

Conclusión

Tras lo expuesto en este texto, la Semana Santa de Yanhuitlán se revela en sus usos y tradiciones como una herencia de la evangelización dominica a la par que recuerda el pasado mixteco de la región. La adaptación de los rituales de la cofradía del Santo Entierro a la realidad prehispánica de señoríos y poblamientos dispersos derivó en la importancia que sus capillas barriales adquieren en la época colonial y en el protagonismo que sus ángeles presentan en el desarrollo procesional, convirtiéndose en una seña de identidad que ha permitido fortalecer la memoria histórica, el sentido comunitario y la identificación de los pobladores con su patrimonio cultural.

BIBLIOGRAFÍA

DÁVILA PADILLA, Agustín. *Historia de la fundación y discurso de la Provincia de Santiago de México de la Orden de Predicadores por las vidas de sus varones insignes y casos notables de Nueva España*, México: La Academia Literaria, 1955.

DIÉGUEZ MELO, María. «El poder de la muerte en el imaginario mexicano: de la época prehispánica al México actual». En *El poder de la imagen. La imagen del poder*. Eds. Margarita Ruiz Maldonado, Antonio Casaseca Casaseca y Francisco Javier Panera Cuevas. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2013, pp. 35-62.

ESTRADA DE GERLERO, Elena. «El programa pasionario en el convento franciscano de Huejotzingo». En *Jahrbuch für Gschichte von Staat, Wirtschaft und Gesellschaft Lateinamerikas*. Band 20, 1983, pp. 642-662.

FRASSANI, Alessia «Teatro de la memoria: los retablos de la iglesia de Santo Domingo Yanhuitlán, Oaxaca». En *Boletín de Monumentos Históricos*, Tercera Época. Número 29, Septiembre-diciembre 2013, pp. 37-51.

FRASSANI, Alessia. «El centro monumental de Yanhuitlán y su arquitectura; un proceso histórico y ritual». En *Desacatos*. Número 42, mayo-agosto 2013, pp. 145-160.

MORA, Teresa y María Sara MOLINARI SORIANO. *Semana Santa en Yanhuitlán*, México. México: INAH/ Plaza Valdés, 2002.

NOVAL VILAR, Blanca y Francisco Javier LANCA Y SALAZAR HERRERA. «La restauración de dos cristos de pasta de caña como parte de los trabajos del proyecto de conservación integral en Santo Domingo Yahuitlán, Oaxaca». En *Imaginería indígena mexicana: una catequesis en caña de maíz*. Córdoba: Caja Sur, 2001.

RICARD, Robert. *La conquista espiritual de México. Ensayo sobre el apostolado y los métodos misionales de las órdenes mendicantes en la Nueva España. 1923-1534 a 1572*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

ROBIN, Alena y Andrea ÁVILA. «Performatividad y teatralidad de la Semana Santa en América latina en los relatos de tres viajeros decimonónicos». En *Teatro y fiesta popular y religiosa*. Eds. Mariela Insúa y Martina Vinatea Recoba. Pamplona: Biblioteca Áurea Digita del Griso, pp. 325-342.

SEPÚLVEDA Y HERRERA, María Teresa. *Códice de Yanhuitlán*. México: INAH- BUAP, 1994.

ULLOA, Daniel. *Los predicadores divididos. Los dominicos en la Nueva España, siglo XVI*. México: El Colegio de México, 1977.

VERDI WEBSTER, Susan. «La cofradía de la Vera-Cruz representada en las pinturas murales de Huejotzingo». En *Laboratorio de Arte*. Número 8, 1995, pp. 61-72.

DRAMATIS PERSONAE, MEMORIA PASSIONIS DOMINI NOSTRI IESU CHRISTI (*DNI*), PER DUCATUM MISERICORDIAE

Santiago Diez Barroso

Estudio Teológico Agustiniano (Valladolid)

Programa de mano

Las *representaciones* y *ritos* de Semana Santa, de los que se ocupa este Congreso, entran dentro de lo que la Iglesia y la antropología catalogan como «religiosidad/piedad popular». El punto de partida de nuestra reflexión es que, aunque dichas representaciones gozan de gran aquiescencia —también de la propia jerarquía eclesiástica, aunque a veces con algún tinte de paternalismo—, nutrida participación y tranquila recepción, necesitarían ser deconstruidas y no simplemente puestas a punto, para que representen adecuadamente lo que representan y no se dejen engullir ni por una piedad mal entendida[1] ni por la espectacularidad y el consumismo, a los que induce un secularismo cada vez más rampante y una mentalidad que piensa que todo el monte es orégano y que la meta es conseguir que la Semana Santa sea declarada *de interés local/regional/nacional/internacional*. Sólo así, pensamos, podrán desarrollarse y crecer adecuadamente y no como anárquicas superfetaciones de acciones canónicamente regladas. Somos conscientes de que es casi como ponerle puertas al campo en un dominio muy sensible y en el que hay muchos intereses en juego —también eclesiásticos—, por lo que es muy difícil hallar un justo equilibrio para que, al vaciarla, no se vaya la criatura por el desagüe de la bañera. Aquí, desde el respeto, vamos a intentar hacer algunas propuestas.

Nuestro propósito es utilizar las herramientas, que proporcionan la teología y las ciencias sociales, para abordar el tema como por «elevación superadora» (Aufhebung). Es decir, preguntándonos por las condiciones de posibilidad, para que esas prácticas sean auténticas 'representaciones-y-vivientes'[2] de la Pasión de Cristo y no 'guiñoles en movimiento', como me decía no hace mucho un amigo descreído. Algo que también señala, por cierto, H. U. v. Balthasar[3] a propósito de las representaciones en general, cuando no asumen los requisitos de toda representación teatral correcta;

1 RAHNER, K. «Cuestiones dogmáticas en torno a la piedad pascual». En *Escritos de Teología IV*. Madrid: 2002, pp. 149-163. CONGREGACIÓN PARA EL CULTO DIVINO Y LA DISCIPLINA DE LOS SACRAMENTOS. *Directorio sobre la piedad popular y la liturgia. Principios y orientaciones*. Madrid: 2002,

2 Hay lugares donde los niños juegan «a las procesiones» —como «juegan a los oficios» o «a pillarse»— con maquetas de pasos, tambores, trompetas, ademanes, etc., como por ejemplo, en Medina de Rioseco (Valladolid). Los cofrades adultos se sienten complacidos al ver cómo, «desde la más tierna infancia, *se vive* la Semana Santa» ¿Se puede *jugar a* la Semana Santa sin *jugar con* ella? El *juego* de las 'chapas', que dicen recuerdan las suertes sobre la túnica de Cristo, ¿qué Pasión/pasión/pasiones representa? ¿y eludirse —que también es *jugar*— ante ciertos excesos y parafernalias, en y después de algunas celebraciones no puede inducir a esperpentos como para muchos es lo del *Jenarín* en León?

3 BALTHASAR, H. U. v. *Teodramática I. Prolegómenos*. Madrid: 1990, p.131. (Citaremos *TD 1*).

igualmente el *Directorio*[4] y O. González de Cardedal[5] alertan sobre los riesgos de degradación de las *representaciones* de Semana Santa y proponen cauces para su reorientación. Sucede algo parecido con los así llamados, 'Nacimientos vivientes' que, más bien, deberían ser considerados 'movientes' y 'animados'. Limitarse a 'recrear' ambientes, ropajes, utensilios, oficios no deja de oler a cierto arcaísmo folclorizador y costumbrista. Para ser 'vivientes', pensamos que deberían conducir a 'vividos', a que las *vidas* de los participantes se vieran reflejadas en ellos e incitados a *vivir* de otro modo en una obra total sin solución de continuidad y sin tercera pared. En ese caso todo el año es Navidad y Semana Santa, pero de otra manera y no simplemente *tallando* lavanderas y pastores o *reparando* andas y *bordando* mantos , *aderezando* imágenes, *ensayando* marchas, *montando* tronos, *organizando* besamanos, besapiés, procesiones, o *imponiendo* túnicas.

Esta metodología nos va a llevar a situar el drama de la Pasión de Cristo en el conjunto de la historia de la que forma parte. Es decir, la vida entera de Jesús[6] y la historia de la salvación, asumiendo, claro está, que su Pasión no es un episodio más sino acontecimiento determinante y decisivo, punto focal hacia el que convergen su vida, la vida de su pueblo, la historia de la humanidad y la vida misma de Dios[7]; pero también, y muy principalmente, el lugar geométrico donde confluyen las pasiones de todos los desheredados y de todos los crucificados de la historia[8]. En realidad, todo el universo. El Gólgota es el paradero de todas las muertes —especialmente de las de los injustamente asesinados[9]—, sumidero y cloaca de todas las miserias, limitaciones y frustraciones, fosa común, gulag, shoah, paredón, cadalso —por extensión lecho—, donde han muerto, mueren y morirán todos los hombres de todas las muertes posibles. Con los brazos abiertos en la Cruz[10], Dios y el ser humano, Padre e Hijo, Padre e hijos menores, salen al encuentro y se funden en un abrazo reconciliador y reconciliado. La muerte de Cristo supone para él, y para la historia en general, un punto y a parte, un *hiato*, como dice H. U. v. Balthasar[11]. Pero no todo acaba allí, a pesar de las apariencias. El desenlace de este acto del drama es que, gracias a la resurrección, *puente sobre el hiato*, el 'locus horribilis' se ha convertido en 'locus amoenus', en florido pensil, más hermoso y duradero que el 'Jardín de las Delicias' del comienzo del mundo, donde hubo también un árbol y un fruto como ahora pero distinto[12]. La historia del rescate utiliza significativamente en ambos casos la misma 'localización', un *huerto*, verdadero eje vertebrador de los acontecimientos de la Pasión.

De este modo los personajes del drama, *Dramatis personae*, no pueden ser únicamente ni los contemporáneos de Jesús, ni los cómicos de turno, que lo han representado a lo largo del tiempo en las diferentes edades del hombre, ni los imagineros que tallaron los pasos, ni los cofrades, ni los consiliarios, ni los sastres, ni los carpinteros, ni los floristas, ni los sacristanes, ni los pregoneros, ni los predicadores, sino todos y cada uno de los individuos del género humano, pero también todos los seres animados e inanimados: los paisajes, montes, océanos, ríos, todo cuanto alienta y es y ha sido y será[13], y que participan en el gran Drama del Universo, que Balthasar llama Ur-Drama. Dios, en éstas, es el autor, el director, actor y público. Todos los participantes están llamados a representar su papel (mimesis)[14] recordando sufrimientos, *Memoria Passionis/passionis* (anámnesis), com-pasivamente (pathos), responsablemente (ethos), por mor de *misericordia* entrañable, *per ducatum misericordiae*. Según el planteamiento que defendemos aquí, la *representación* es consustancial a la revelación de Dios en la historia y al hecho cristiano, pero también a la existencia humana como tal —P. Tillich lo tematizó muy bien—, porque en el origen estuvo la *acción*, como dice Goethe glosando Jn 1,1[15]. Se representa siempre, por vivir y ser, al vivir y siendo. Su dimensión ontica. Por lo tanto, creemos que las 'Representaciones de la Semana Santa' deberían también contar con ello, y no limitarse a *contar una historia piadosa del dulce Jesús* —los textos de la *Pasión según S. Mateo* de J. S. Bach, especialmente de los corales, abundan en pietismo y dolorismo, y muchos textos de novenas, triduos y estampas— si quieren ser 'vivientes' y 'representantes'. Entonces sí, la Pasión de Cristo[16], será representada con esa realidad al fondo, como el ápice de una escena dentro de un acto de la obra (Ur-Drama), que refleja la historia convulsa del universo y la propia vida intrafamiliar de Dios, derroche de caridad extrema —*passio caritatis*[17]—, centrada focalmente en Jesús de Nazaret[18] y en el grupo que se formó a partir de él, que luego se llamó Iglesia[19].

Y aquel libreto del drama salvador de Dios que llamamos Sagrada Escritura[20], cuenta el todo como la dramatización[21] de una 'historia de adopción', que surge como en un plano de realidad remoto, en el arcano de una vida intemporal[22]. En el origen hay una iniciativa absolutamente incondicionada de vaciamiento y donación. La Pasión en Dios[23]. Los protagonistas, Padre, Hijo y Espiritu Santo, tienen tal excelsitud, tal grado de intimidad y de receso, una inmediatez tan original y tal plenitud[24], que hacen imposible cierto tipo de repre-

4 *Directorio*, 15. 62. «Los ejercicios de piedad (…) en modo alguno pueden ser descuidados» (*Carta Circular., 16.1.88*).

5 GONZÁLEZ DE CARDEDAL, O. «Passio. Pasión del hombre-Pasión de Dios». En *El Rostro de Cristo*. Valladolid: 2011, pp. 186-187.

6 RATZINGER, J. «Et incarnatus est». En *El camino pascual*. Madrid: 2006, pp. 80-89. JOSEPH RATZINGER - BENEDICTO XVI, *Jesús de Nazaret*. 2007, 2011; *La Infancia de Jesús*. Barcelona: 2012. Señala cómo la Pasión está presente en todo el plan salvador de Dios, en la vida entera de Jesús de Nazaret desde su infancia y en su Iglesia. *Catecismo de la Iglesia Católica* (CEC): «toda su vida es redención» (517); La Pasión en toda su vida (606): Adoración de los Magos (mirra 528), Martirio de los Inocentes (530), Profecía de Simeón (529), Bautismo (536), Tentaciones (539), Transfiguración (554-555), Cruz (613-617); y la Predicación del kerygma (571). *Catechesi tradendae* (1979), 9.

7 *CEC* 257-260.CORDOVILLA, A. *El misterio de Dios trinitario*. Madrid: 2012.

8 BOFF, L. *Pasión de Cristo - Pasión del mundo*. Santander: 1980. METZ, J.B. *Memoria passionis. Una evocación provocadora en una sociedad pluralista*. Santander: 2007.GAVRILYUK, P. L. *El sufrimiento del Dios impasible*. Salamanca: 2012.

9 «Los que sufren sin culpa pueden reconocerse en la muerte de Jesús y en su Cruz» (LEHMANN, K. *Jesucristo resucitado, nuestra esperanza*. Santander: 1982, p. 35).CANOBBIO, G. *¿Puede sufrir Dios?* Madrid: 2007. J.RATZINGER-BENEDICTO XVI. «Bienaventuranzas». En *Jesús de Nazaret I*. 2000, pp. 97-129.

10 «Ya por su misma forma la cruz es inclusiva» (BALTHASAR, H.U.v. «El Misterio Pascual». En *Mysterium Salutis III/2*. Madrid: 1971, p. 227).Según la Didajé, la cruz es 'semeion epektaseos', un signo abierto en todas las direcciones (CIRILO DE JERUSALÉN. *Catequesis* 13,28; LACTANCIO. *Div. Instr.* IV, 26, 36; JUSTINO (*Apol I*,55). S. JUAN DE LA CRUZ. *Un pastorcico*. DE VEGA, L. *Pastor, que con tus silbos amorosos*. UNAMUNO, M. *Cristo de Velázquez*. Madrid: 1920. CUÉ, R. *Mi Cristo roto*.

11 BALTHASAR, H. U. v. «El Misterio Pascual». En *Mysterium Salutis III/2*, pp. 135-236, Habla de la muerte de Cristo como 'hiato' (*ibid.*, pp. 169-171); de su resurrección como 'puente sobre el hiato' (*ibid.*, pp. 181-185) y de 'aproximación experimental' a él (*ibid.*, pp. 185-192).

12 El himno 'Crux fidelis' glosa bellísimamente las particularidades genuinas de ambos árboles y S. Juan de la Cruz se detiene a contemplarlo en su *Cántico espiritual* (canción 23) y al final de su hermoso poema «Un pastorcico».

13 AVENATTI, C. «El 'pathos' teodramático como signo epocal en el marco del escenario histórico actual». En *Humanidades*. 2004, pp. 91-100. FLORIO, L. «Creación y teodrama:incorporación de la historia de la vida en el horizonte de la *Teodramática* de H. U. v.Balthasar». En *V Jornadas Diálogos: Literatura, Estética y Teología*. Facultad de Filosofía y Letras – UCA, 17-19 septiembre 2013.

14 «Transición: Del papel a la misión». En *TD 1*, pp. 465-630.

15 Dice Goethe en *Faust*: «Im Anfang war die Tat». Algo que rubrica H. U. v. Balthasar en su *Teodramática*.

16 MARTINI, C. Mª. *Los relatos de la Pasión. Meditaciones*. Madrid: 1995, pp. 13-14.

17 ORIGENES. *Hom Ez.6*, 6: «¿Cuál es la pasión que ha sufrido por nosotros? La pasión de caridad».

18 «La Encarnación del Hijo, desde el principio, significa: 'se hizo obediente hasta la muerte' (Flp 2,8)». RATZINGER, J. «Descendit de coelis». En *El camino pascual*. Madrid: 2006, p.78.

19 CASTILLO, J. Mª. *La alternativa cristiana*. Salamanca: 1980.

20 *TD, 1*, p. 26. PFEIFER, H. *Gotteswort im Bild. Das Christusbild in der Kunst*. München: 1986.

21 GONZÁLEZ DE CARDEDAL, O. «Biblia y teatro. Dimensión dramática del pensamiento bíblico». En *El rostro de Cristo*. Valladolid: 2001, pp. 351-406. PFEIFER, H. *Gotteswort im Bild. Das Christusbild in der Kunst*. München: 1986

22 BALTHASAR, H.U.v. *Teología de los tres días. El misterio Pascual*, p.32. La mayor parte de las cosmogonías, como señala M. Eliade, remiten a un 'in illo tempore' (ELIADE, M. *Lo sagrado y lo profano*. Madrid: 1967, pp. 70-113).

23 CORDOVILLA, A. «Cruz y Trinidad». En *El misterio de Dios trinitario*. Madrid: 2012, pp. 163-183.

24 DURRWELL, F-X. *Nuestro Padre. Dios en su misterio del Dios trinitario*. Salamanca: 1990. GESCHÉ, A. *Dios para pensar II, Dios- El Cosmos*. Salamanca: 1997. LATOURELLE, R.

sentaciones[25], mientras viven cabe sí. Pero han hablado sobre todo en Cristo y en esa comunicación, que K. Rahner llama 'autocomunicación divina'[26], ha bebido la imaginación de todos los tiempos —dónde si no, al menos para lo que concierne a la religión judeo-cristiana— de un modo más o menos fidedigno y con mejor o peor tino. H.U.v. Balthasar propone entrar en esa dinámica que él llama Teo-lógica y Teo-dramática de la Teo-fanía[27], para representar existencialmente la obra de Dios. En ese caso, si admitimos que las cosas pueden ser y presentarse así, cualquier posible representación habrá de ser, forzosamente, la de 'el todo en el fragmento'[28], y consistir en una aproximación asintótica, acorde con la realidad que se pretende representar.

Comencemos, pues, por plantear las condiciones de posibilidad para que haya *representación* como apoyo, para lo que estamos diciendo, y diremos, sobre las Representaciones de la Semana Santa. Lo haremos desde la fenomenología, pero también de la sicología, sociología, semiótica, hermenéutica.

I. Manifestación – Representación – Autocomunicación

Se nos impone casi como un axioma: Para que haya *representación* es absolutamente necesario que haya *manifestación*. Además, «El cristianismo es (…) expresión de la manifestación definitiva de Dios en la historia personal de Cristo con su prolongación mediante una comunidad de fe, celebración y acción»[29], la Iglesia.

Dice M. Henry: «El ser[30] gobierna todas las cosas; extiende sobre ellas su reino, que las atraviesa. En todo objeto está presente el ser como aquello que permite precisamente a ese objeto estar presente. Es la presencia misma; realiza la esencia de la presencia»[31]. El ser humano halla su identidad tratando de comprender esa presencia y relacionándose con ella[32]. Trabajo arduo y rodeado de claroscuros, porque el ser, al darse, se oculta apareciendo como la presencia de una ausencia. En el acto de la manifestación se oponen los dos 'para-sí': El de la esencia de la existencia en cuanto se manifiesta y el de la esencia de la existencia en cuanto que comprende y representa en el ámbito de un acto determinado. Correspondencia, pues, pero diferencia, entre *manifestación* y *representación*. La primera es absoluta, soberana, y obedece a un impulso libérrimo de la iniciativa del ser, la segunda es dependiente, necesitada y como en expectativa anhelante del cumplimiento de una cierta promesa, porque la manifestación como tal, en su esencia, sale de sí como don gratificante, habiendo creado, en su exterior, previamente una aptitud necesitante —K. Rahner habla de 'potencia obediencial' y de 'existencial sobrenatural', para nombrar esta aptitud—. Tanto el ser como el ente, pues, se manifiestan dentro de un horizonte y, al hacerlo, atraen o repelen, pero siempre conciernen y, sobre todo, afectan[33]. Dicha afección marca la relación que el ser humano, en cuanto ente mantiene con el ser[34]; pero es mucho más, la esencia originaria de la revelación se manifiesta como afección, como afectividad y contribuye a constituir la identidad del afectado. Afectividad y revelación están íntimamente unidas, se copertenecen. La afectividad no es sólo esa fuerza capaz de generar interés y de permitir que la manifestación no flote en el vacío, también define lo más íntimo de la identidad personal, un rasgo propio. La afectividad que determina la acción es la esencia de la afección[35]. Es así cómo el 'estado afectivo' en sí mismo es el lugar donde reside la fuente de la acción. De tal modo que el imperativo ético no se apoya en motivos externos, premio o castigo, sino en la dinámica de la propia afectividad, que garantiza el obrar correcto sobre la base de la inducción existencial que brota de esa fuente, quedando así justificado[36]. Concluyendo, la afectividad es la fuente de la acción y de la pasividad ontológica originaria[37]. Por lo que cabe hablar de 'inducción existencial' a partir de la esencia de la manifestación porque, al mostrarse el ser, crea las condiciones de posibilidad no sólo para generar reciprocidad, sino para romper ese círculo y abrirse al otro, que tal vez no da ni corresponde, pero que necesita. Justificando así que dicha itinerancia salga al encuentro de receptividad.

Por lo que se refiere a la *representación* como tal, se relaciona con la *manifestación* e introduce la 'vicariedad' en su modo de ser y aparecer. El semiólogo Ch. S. Peirce, al definir el signo, incorpora la noción de representación: «signo o representamen es algo que está por algo para alguien en algún aspecto o capacidad»[38]. Por tanto, 'el estar en lugar de' convierte a algo en 'signo', como a los actores en representantes de lo que representan. J. Ladrière insiste en la extensión del término *representación* no sólo al dominio de la *escena*, sino también de la *diplomacia*, la *teoría del conocimiento* y de los *rituales mágicos*. En el teatro, dice él, la representación pone ante el espectador, bajo una forma concreta, una situación significante, figuras evocadoras, concatenación de escenas ejemplares; y así hace presente el destino, la vida, el curso del mundo, en lo que tienen de visible, pero también en sus significaciones invisibles[39]. Por el hecho de 'estar en lugar de' aparece la vicariedad como elemento constitutivo de la representación teatral. La representación diplomática, por su parte, es esa especie de transferencia de atribuciones, en virtud de la cual una persona puede obrar *en nombre* y *en lugar de* otra, servir de lugarteniente a la persona que ella representa.

K. Rahner le ha llamado *autocomunicación divina,* que consiste en que Dios se da sí mismo a sí mismo y a lo no-divino por pura gracia, en absoluta libertad y, sin dejar de ser sí-mismo, posibilita otras existencias. H. U. v. Balthasar sostiene, por su parte, que el misterio de la revelación de la gloria de Dios está en la muerte de Cristo. Ese es el misterio de la Pasión: la revelación de Dios en el anonadamiento de Dios, que comienza a llevarse a cabo en el seno de la Trinidad, cuando el Padre engendra al Hijo.

La *autocomunicación divina* se ha realizado por etapas y lo ha hecho de modo culminante en las procesiones y misiones trinitarias, especialmente en la Encarnación, y sobre todo en la Pasión de Cristo. En todo este periplo la representación se halla presente como centro de gravedad dando consistencia y cohesión al todo[40]. Para J. Ratzinger «la idea de la sustitución (representación) es uno de los datos primitivos del tes-

---

Teología de la Revelación. Salamanca: 1967.

25 Esa es la raíz de la aniconicidad de Dios en el AT, pero también de su inefabilidad, hasta el punto de no poder ser nombrado. CARMONA MUELA, J. «Las imágenes sagradas en el Cristianismo: Origen y sentido». En *Iconografía cristiana*. Madrid: 2008, pp. 9-35; ESTEBAN LORENZO, J. F. *Tratado de iconografía*. Madrid: 1990; REAU, L. *Iconografía del arte cristiano*. Barcelona: 1997. La Semana Santa permite representar plásticamente el misterio de Dios.

26 «Autocomunicación». En. RAHNER, K. – H. VORGLIMLER, *Diccionario Teológico*. Barcelona: 1966, 58; K. Rahner, «¿Qué significa 'comunicación de Dios mismo'?» En *Curso fundamental sobre la Fe*. Barcelona: 2003, p. 151. CORDOVILLA, A. *Gramática de la Encarnación en K. Rahner y H. U. v. Balthasar*. Madrid, 2004.

27 *TD 1*, p. 25. A la *manifestación* de Dios (Gloria) corresponde la *acción* (Drama) y la *sistematización* (Teología).

28 BALTHASAR, H. U. v. *El todo en el fragmento*. Madrid, 2008; id., *Sólo el amor es digno de fe*. Salamanca: 2004. Habla de *kenosis* del Padre al engendrar al Hijo. Los Padres nombran la *pasión del Impasible* - Oh magnum mysterium!

29 GONZÁLEZ DE CARDEDAL, O. «Introducción». En RATZINGER, J. *El espíritu de la liturgia. Una introducción*. Madrid : 2001, p. 31. OUPENSKY, L. *Théologie de l'icone dans l'Eglise ortodo*xe. Paris: 1980.

30 Para nuestro propósito, y a sabiendas de que damos un triple salto mortal epistemológico, Dios.

31 HENRY, M. *La esencia de la manifestación*. Salamanca: 2015, p. 26 (de ahora en adelante *EM*).

32 En la terminología cristiana esa relación-religación es la *religión*, que es la encrucijada de un encuentro: Dios-que-viene-al-hombre-que-viene-a-Dios. Algo parecido al proceso *vis-a-tergo* en la circulación sanguínea. También aplicable al exitus/reditus de Cristo: «Salí del Padre y vine al mundo / ahora dejo el mundo y regreso al Padre» (Jn 16,28).

33 Consideramos nuclear este proceso para lo que nos importa aquí, porque será en el término 'afección', en el que pivotaremos la inducción existencial, cuando hablemos de la necesidad de que quienes 'intervienen', de cualquier modo que sea, en las representaciones de la Pasión, 'participen' en ellas y no sean meros espectadores o gestores.

34 Así lo expresa M. Heidegger: «Toda afección es una manifestación por la que se anuncia un ente ya dado» (HEIDEGGER, M. *Kant et le problème de la métaphysique*, trad. A. de Waelhens y W. Biemel. Paris: 1953, p. 244).

35 *EM*, p. 611. TILLIETTE, X. *La Semaine Sainte des Philosophes*. Paris: 1992.

36 *EM*, p. 616. LEVINAS, E. *Totalidad e Infinito*. Salamanca: 1977; id., *De otro modo que ser*. Salamanca: 1995.

37 *EM*, p. 624. HEIDEGGER, M. *Ser y Tiempo*. Madrid: 2003. GADAMER, H.G. *Verdad y Método*. Salamanca: 1977.

38 PEIRCE, Ch. S. *Collected Papers, vols.1-8*. Cambridge: 1960. ECO, U. *Tratado de semiótica general*. Barcelona: 2000.

39 BOVES NAVES, Mª del C. *Teoría del teatro*. Madrid: 1997.

40 RATZINGER, J. «Sustitución / Representación». En *Conceptos Fundamentales de Teología, IV*, pp. 292-303.

timonio bíblico[41], cuyo redescubrimiento puede ayudar al cristianismo, en la hora presente del mundo, a una decisiva renovación y profundización de su propia conciencia»[42]. Es decir, implicado en esa lógica de la representación/sustitución el cristiano se abre solidariamente y subsume como propio el activo y el pasivo de los demás, como lo hizo Jesús. Así, la vida entra en el teatro y éste en la vida de todos, porque, al vivir, todos actúan. También en las celebraciones litúrgicas, para que haya participación activa, deben implicarse existencialmente todos los participantes, ministros y pueblo.

2. Un triple principio: Teatralidad, Memoria, Misericordia

2.1. Dramatis personae: Principio-Teatralidad

El 'topos' del teatro como metáfora explicativa ha sido magistralmente utilizado por H. U. v. Balthasar, para estructurar su discurso teológico a partir de ella. Dice a este respecto que es una exigencia cristiana fundamental el hecho de que «la existencia se represente dramáticamente»[43]. De ahí su interés por rastrear todos aquellos elementos de la revelación judeo-cristiana y de la historia de la Iglesia[44], que pudieran fundamentar su hipótesis, de que la historia de la humanidad, incluso la propia estructura de la realidad, es susceptible de ser interpretada como una magna obra de teatro: «La pieza entera es representada por Dios juntamente con el hombre individual y con la humanidad»[45]. Apoyados en estos planteamientos algunos comentaristas de su obra han acuñado la expresión Principio-Teatralidad[46]. Lo justifican diciendo que no es aplicable sólo a Balthasar, sino que es el modo en que hoy se tiende a presentar la realidad[47], porque ha adquirido «el carácter principal de una fórmula, que atraviesa la historia de la cultura como elemento estructurante»[48], como 'elemento fundamental del discurso', como 'concepto clave'[49], que incide en «ámbitos políticos, culturales, sociales del pensamiento»[50]. La teatralidad, dice G. Neumann, contribuye a presentar y a comprender actos y procesos culturales, que tienen lugar tanto en las ciencias como en las instituciones sociales y políticas. Uno de los principales hallazgos de Balthasar fue realizar una transición del término teatral 'papel' al teológico 'misión'[51]. Con ello, como dice A. Haas, «convirtió la acción teatral en prototipo de responsabilidad existencial del hombre ante Dios»[52]. Balthasar se suma a quienes desean que las representaciones teatrales tengan implicaciones existenciales, como Calderón de la Barca, cuya metáfora del 'gran teatro del mundo' le dio tanto para pensar, pero también H. Ibsen, B. Brecht, F. Dürrenmatt, L. Pirandello, G. Marcel, J. P. Sartre, A. Camus, S. Beckett, E. Ionesco, P. Claudel, J. Anouilh, etc., pasando previamente por G. W. F. Hegel[53]. La Pasión de Cristo se inserta dentro de ese gran drama que se configura según el Principio–Teatralidad. Resumiendo, Balthasar trata la Pasión de Cristo como evento determinante del Misterio Pascual, en el contexto de la historia de la salvación, sirviéndose de la metáfora del teatro, subrayando las implicaciones existenciales y religiosas que conllevan las representaciones de este misterio de fe[54]. Por tanto será él quien nos proporcionará el marco referencial para abordar las 'Representaciones de la Semana Santa'. Como él mismo se encarga de documentar profusamente, la historia de las relaciones de la Iglesia con el teatro han pasado por fases de gran connivencia y exquisita colaboración, pero también tormentosas y muy conflictivas.

Para concluir nos referimos a tres *representaciones* bien distintas: Una situada en el s. IV y las otras dos en la actualidad. La primera tiene como protagonista a *Egeria*[55] que, partiendo de España, peregrinó a Tierra Santa y fue testigo privilegiado de la «Semana Mayor» en Jerusalén. Particularidades: 1) las ceremonias tienen como fundamento la liturgia: centradas en la misa, lecturas bíblicas, oraciones sálmicas, presididas por obispo, presbíteros y diáconos; 2) se llevan a cabo en templos edificados en los lugares significativos de la Pasión del Señor: *Martyrion* (muerte - Gólgota); *Imbomón* (Ascensión); *Eleona* (Monte de los Olivos, Getsemaní); *Anástasis* (Resurrección); 3) se ajustan al ritmo y posibilidades de la gente en cuanto a la intensidad, los horarios; 4) mucho sentimiento[56] en las celebraciones; 5) las procesiones son 'reales' sirven para desplazarse a los diferentes lugares de celebración; 6) recogimiento, oración, ayuno[57].

De las otras dos actuales una de ellas se remonta al s. XVII y se sitúa en *Oberammergau* (Baviera)[58], de-

41 «La teología del NT es ante todo una teología de la sustitución» (*ibid.*, p. 296).

42 *Ibid.*, p. 303.

43 *TD 1*, p.25; Así lo documenta H. U. v. BALTHASAR, «Instrumental dramático A. El topos 'teatro del mundo», *TD 1*, pp. 129-250; «B. Elementos de lo dramático», pp. 251-461; id., *Teodramática II, Las personas del drama: el hombre en Dios*. Madrid: 1998. En la tercera parte, la *Acción*, da el paso del *escenario patético* al *escenario trinitario*.

44 BALTHASAR, H. U. v. «La Iglesia y el teatro». En *Teodramática 1*, 85-125. En el *Directorio de la piedad popular* se instruye sobre las 'representaciones teatrales' insistiendo en las cautelas para que sean adecuadas. Habiendo nacido en su seno, la Iglesia desconfía del teatro y lo pone en severa cuarentena.

45 *TD 1*, p.30. Reconoce que la teodramática es una 'mancha blanca' en la cartografía de la teología pendiente de realización hasta la fecha (TD 1 p.50) y asume la tarea de configurarla. Actualmente, ya es frecuente que se utilice terminología teatral en teología como hace O. GONZÁLEZ DE CARDEDAL cuando habla de «La dimensión dramática de la experiencia religiosa». En *El rostro de Cristo*. Valladolid: 2011, pp. 361-378.

46 HAAS,«A. M Prinzip Teatralität bei Hans Urs von Balthasar». En V. Kapp, H. Kiesel, G. Niggl (eds.), *Theodramatik und Theatralität. Ein Dialog mit dem Theaterverständnis von Hans Urs von Balthasar*. Berlin: Ducker & Humboldt, 2000, pp. 17-31. Nosotros aquí citaremos por la traducción de este artículo: HAAS, A. «El principio de Teatralidad en Hans Urs von Balthasar». En *Revista Teología*. 92, 2007, pp. 127-141.

47 HAAS, A. l.c., p. 128. Es cierto que H. U. v. Balthasar no utiliza la expresión 'principio de teatralidad', ni siquiera el de teatralidad, sino de lo 'dramático' y de lo 'teatral'.

48 NEUMANN, G. «*Einleitung und Vorbemerkungen des Hearaugebers*«. En G. Neumann (ed.). *Poststrukturalismus. Herauforderung an die Literaturwissenschaft*. Stutgart/ Weimar: 1997, pp. 11. AVENATTI, C. «El 'pathos' teodramático como signo epocal en el marco del escenario histórico actual». En *Humanidades*. 2004, pp. 91-100.

49 SCHRAMM, A. *Karnaval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. und 17 Jahrhunderts*. Berlin: 1995. H. U. v. Balthasar acentúa la originalidad de Calderón de la Barca concibiendo el mundo como un teatro.

50 BASCHERA, M.«Das grosse drifte Auge. Theatralität als Schlüssbegrift». En *Neue Zürcher Zeitung*, 20-21 sept, 1997, p.69. La antropología ha acudido al concepto de 'juego', para hablar de una dimensión fundamental y estructurante en animales y seres humanos, como la matriz de la acción dramática y artística en general (HUZINGA, J. *Homo ludens*. Madrid: 1984. BUYTENDIJK, F. J. J. *Het Spel van Mensch en Dier als openbaring van levendriften*. Amsterdam: 1932; id. *Wesen und Sinn der Spiel*. Berlin: 1934. También la hermenéutica: GADAMER, H. G. *Verdad y Método. Fundamentos de una hermenéutica filosófica*. Salamanca: 1977, pp. 143-181. De igual modo recurren al 'juego' la teología (MONDIN, B. *El juego como categoría teológica*, Madrid, 1973. RAHNER, H. *Homo ludens*. Brescia: 1969) y la liturgia (RATZINGER-BENEDICTO XVI, J. *El espíritu de la liturgia, Una introducción*. Madrid: 2009. pp. 51-53. Remite a Prov. 8,22-31. GUARDINI, R. *El espíritu de la liturgia*. Barcelona: 2000. Ambos autores matizan que el *juego* en la liturgia es acción implicativa y no mero divertimento).

51 BALTHASAR, H. U. v. «Transición: Del papel a la misión». En *TD 1*, pp. 465-630.

52 HAAS, A. «El principio», p.129. Para concluir Balthasar en *Teodramática 5* desarrollando la *comunión de los santos*, que supone aceptar la positividad del otro (p.349), de existir en fraternidad (p. 487) como final del drama.

53 BALTHASAR, H. U. v. «Instrumental Dramático». En *TD 1*, pp. 129-461: hace un profundo recorrido por diferentes teorías teatrales: Calderón, teatro épico (Brecht), existencial (Sartre, Camus, Marcel), absurdo (Ionesco, Beckett), el antiteatro (Pirandello), poético (Claudel), etc. TILLIETTE, X. *La Semaine Sainte des Philosophes*. Paris, 1992.

54 AVENATTI DE PALUMBO, C. I. «La 'habitabilidad comunional' como figura conclusiva de la Teodramática de Hans Urs von Balthasar». En *Revista Teología*, 91, 2006, pp. 535-541.

55 MARTÍN-LUNAS, T. H. (ed.). *Peregrinación de Egeria. Itinerarios y Guías Primitivas a Tierra Santa*. Salamanca: 1994 (Citamos como Per.). BLÁZQUEZ, R. «La Semana Santa en Jerusalén según el 'Itinerario de la Virgen Egeria' ». En *Del Vaticano II a la nueva Evangelización*. Santander: 2013, pp. 193-206. Minimiza, creemos, lo teatral (p. 200).

56 Al leer el texto sobre la traición de Judas comenta: «Terminada la lectura, se levanta tal griterío y tales exclamaciones de todo el pueblo, que no hay quien no se conmueva con lágrimas en aquellos momentos» (*Per*. XXXIV).

57 «A nadie se le exige lo que debe hacer. Cada cual hace lo que puede. A nadie alaban si hace mucho, ni reprenden al que hace menos. Así se acostumbra aquí» (*Per*. XXVIII, El ayuno de cuaresma).

58 SHAPIRO, J. *Oberammergau: the troubling story of the world's most famous passion play*. New York: 2001; también tiene detractores: FRIEDMAN, Saul S. *The Oberammergau Passion Play: a lance against civilization*. Southern Il-

nominada, por ello, «la Jerusalén de los Alpes». Tiene estas características: 1) tiene su origen en el cumplimiento de un voto al ser librada la población de una peste (1632); 2) comenzó a representarse en el templo parroquial (1634), ahora se representa —según guión de entonces—, fuera de él cada diez años y participa todo el pueblo; 3) esquema tipológico: con 'tableaux vivants' presentan escenas del A.T. relacionadas con episodios de la Pasión, representados por actores; 4) gran afluencia de gente, explotación económica y turísticas 5) consta de Preludio (paraíso) y dieciséis actos; 6) ha recibido aprobación oficial —'missio canonica' (1922)—, de la jerarquía eclesiástica; 6) ha sido criticada de antisemitismo; 7) los nazis la usan de reclamo.

La otra representación actual es la de Teatro Corsario (Valladolid). Muy elogiada por su audacia interpretativa: 1) tiene su particularidad en la animación de cuadros escultóricos alusivos a la Pasión realizados por imagineros castellanos del Barroco y que salen en las procesiones de la Semana Santa de Valladolid; 2) Para nosotros adolece de pietismo, patetismo, tremendismo, efectismo, intimismo —termina con una oración para alcanzar una buena muerte, tomada de un devocionario de 1890— y autorreferencialidad: 3) no propicia ni la inducción existencial, ni el compromiso.

Asumir el papel[59] en la representación de la Pasión responsabiliza[60], provoca e incita a no conformarse con 'vestirse de', o a condolerse del pobre Jesús, sino a comprometerse a *representar* de modo fehaciente evocando el sufrimiento-fuente, el sufrimiento-cauce, del que nacen y al que van los sufrimientos de todas las víctimas de la historia, para rendirles justicia. Entonces, dichas *representaciones*, aunque se mantuvieran en un plano estrictamente cultural[61] y aunque se tratase de historias ficticias, como sucede a veces en el teatro, son *acciones representativas* y en la acción se expone —mostrándose y arriesgándose por implicación existencial— la existencia necesariamente[62], la del personaje, actor y espectador. Solidarizarse con los «perseguidos por causa de la justicia», dándoles voz y rostro, es representarlos. No hacerlo así, es optar por el modo de producción/reproducción fetichista y mercantilista de una sociedad individualista de consumo y espectáculo. Jesús de Nazaret, con su vida y con su muerte, fijó una línea de demarcación entre deuda y don, olvido y memoria, inhibición y compromiso, gregarismo y seguimiento, instaurando una 'sociedad de contraste'[63], una alternativa y un cauce de hermanamiento, su Iglesia.

2. 2. Memoria passionis: Principio-Memoria

Frente a la razón especulativa excesivamente narcisista, contemporizadora, consumista, amiga de componendas y defensora del statu quo, J. B. Metz propone la razón anamnética[64], que evoca provocadoramente el sufrimiento de las víctimas como 'a priori' constituyente, para fundamentar un necesario proceso de regeneración. En eso consiste precisamente el Principio-Memoria, capaz de hacer surgir una 'cultura anamnética' a partir de la 'memoria passionis', de la 'autoridad de los que sufren'. Este será el verdadero catalizador que activará la representación de la Pasión de Cristo, como pasión de Dios y del hombre, para que sea vivida desde la com-pasión, porque Dios es esencialmente compasivo. El recuerdo de catástrofes como la de Auschwitz ha supuesto un punto de inflexión, un ultimatum, y ya nada ha sido igual desde entonces[65]. Tampoco la búsqueda de la verdad[66]. No se pueden estar haciendo los mismos discursos —mucho menos en teología— fundados en la asepsia de la razón especulativa y narcisista, para buscar la verdad, porque el que habla de Dios y en su hablar no se escucha el eco del sufrimiento del mundo, ése no hace teología, sino mitología[67]. Por eso es necesario recordar la Pasión a la luz de las demás pasiones y viceversa[68], para representarlas adecuadamente la una y las otras, no propiciando el 'intimismo', 'dolorismo' y 'pietismo'[69] como únicos objetivos[70]. Así procede M. Gibson, por ejemplo, en la representación de la *Pasión*, que se centra casi exclusivamente en los dolores físicos del Crucificado[71], olvidando lo moral, la pasión de la humanidad y a los 'crucificados anónimos' de la historia[72]. Por el contrario, para Metz, Jesús de Nazaret proyectó su mirada sobre el dolor de los demás antes que sobre sus pecados[73]; y su la Pasión no acaba el Viernes Santo sino que, pasando por el Sábado Santo, muerte y silencio, desemboca en el Domingo de Pascua. Es una Pasión que asume las 'pasiones' de todos los sufrientes no poniéndolas 'en Dios', que sería

linois Univ. 1984. El texto ha sido revisado por la jerarquía, para 'limpiarlo' de alusiones dudosas y ofensivas.

59 'Del papel a la misión', en *TD* 1, pp. 465-630. También *Teodramática II, Las personas del drama: el hombre en Dios*, Madrid, 1.998. BRECHT, B. *Escritos de teatro*. Barcelona: 2004. DEBORD, G. *La sociedad del espectáculo*, 2004.

60 *Directorio*, 144. MARTINI, C. Mª. *Los relatos de la Pasión. Meditaciones*. Madrid: 1995, pp. 12-13.

61 O. González de Cardedal pide que «junto a las reales celebraciones sacramentales que deben ser las centradoras de todo el resto, porque en ellas se hace lo que el Señor nos mandó hacer: se parte el pan de la vida y se reparte la sangre de la nueva alianza, como su preparación o como su extensión deben ser actualizadas las lecturas dramáticas, las representaciones teatrales, las nuevas traducciones artísticas en pintura, escultura y música, que den cuerpo a la experiencia y a la esperanza de nuestros contemporáneos» (*El rostro de Cristo*. Valladolid, 2011, p.186).

62 Es en la *acción* donde arraiga la implicación existencial, antes que en las *creencias*, que se articulan *en* y *desde* ella. El ser humano precisa, pues, obrar e interpretar su acción para vivir con sentido y finalidad, tal como enseñan magistralmente M. Blondel, P. Ricoeur y J. Ladriére. TILLICH, P. *Teología Sistemática II*. Barcelona: 1973, pp. 35-132.

63 LEHMANN, K. *La Iglesia que Jesús quería*, Barcelona, 1986, p.134. CASTILLO, J. Mª. *La alternativa cristiana*.

64 METZ, J. B. *Memoria passionis. Una evocación provocadora en una sociedad pluralista*. Santander: 2007. REYES MATE, M. *La herencia del olvido*. Madrid: 2008; id., *Tratado de la injusticia*. Barcelona: 2011; id., *La piedra desechada*. Madrid: 2013. En proximidad con la 'razón cordial' de Pascal.

65 Ha sucedido algo semejante con la emergencia de la Teología de la Liberación a partir de los pueblos injustamente depauperados en América Latina. Debe ser así, porque en el Hijo del Hombre crucificado están «el lamento de los niños inocentes de Belén, las víctimas de las cámaras de gas del nacionalsocialismo, todos los que ahora mismo siguen muriendo de hambre» (LEHMANN, K. l. c., p. 18).BOFF, L. *Teología del cautiverio y de la liberación*. Madrid: 1978.

66 Th. W. ADORNO dice: «La necesidad de dejar que el sufrimiento hable con elocuencia es condición de toda verdad» (ADORNO, Th. W. *Negative Dialektik*. Frankfurt a. M.: 1966, p. 27).

67 METZ, J. B. *Memoria passionis*, p. 21. SCHILLEBEECKX, E. «La causa de Dios como causa del hombre». En *Jesús, la historia de un Viviente*. Madrid: 1983, pp. 174-243. GONZÁLEZ FAUS, J. I. *'Este es el hombre'*. Madrid: 1986.

68 «Cuando hablamos de la Pasión de Jesucristo, no podemos prescindir del sufrimiento del mundo» (LEHMANN, K. *Jesucristo resucitado, nuestra esperanza*. Santander: 1982, p. 23. «Nunca le es lícito al cristiano desvirtuar retóricamente el dolor» (ibid., p. 33). BOFF, L., *Pasión de Cristo-Pasión del mundo*. Santander: 1980.

69 Como, por ejemplo, en los corales de las Pasiones de J. S. Bach que termina con estas palabras: «Vuestra tumba y su lápida serán cómodo lecho para las angustiadas conciencias y lugar de reposo para las almas. Felices son tus ojos que se cierran al fin». (Pasión según S. Mateo, nº 78 Coro final). Desde le Principio-Memoria creemos que expresiones como éstas, que abundan, adolecen de dolorismo, pietismo y quietismo. Expresiones semejantes en su Pasión según S. Juan, algo más comedida. «La verdadera Cruz de Cristo no consiste en un adormecimiento semipiadoso» (LEHMANN, K. l.c., 13). RAHNER, K. «Cuestiones dogmáticas en torno a la piedad pascual». En *Escritos de Teología* IV. Madrid: 2002, pp. 149-163). Lo mismo critica M. Reyes Mate en *La piedra desechada*, donde dice que la *memoria* no es mero 'recuerdo sentimental' sino decisión a repensarlo todo desde el dolor de las víctimas para luego actuar.

70 Reflejados en cánticos como: «¿Quién, al mirarte exánime/ pendiente de una Cruz /por nuestras culpas víctima/ expirar, buen Jesús/de compasión y lástima / no siente el pecho herido/ habiéndote ofendido/ con negra ingratitud?».

71 Tal vez haya habido o habrá mayores dolores físicos que los sufridos por Cristo, pero lo que convierte su dolor en 'situación límite', meritorio, solvente y ejemplar, es su cercanía con Dios. Quién era el que sufría y moría hizo grande la Cruz. «Ningún hombre, aunque fuese el más santo, estaba en condiciones de tomar sobre sí los pecados de todos los hombres y ofrecerse por ellos» (CEC 616). KAZANTZAKIS, N. *Cristo de nuevo crucificado*, Buenos Aires, 1954.

72 METZ, J. B. *Por una mística de ojos abiertos. Cuando irrumpe la espiritualidad*. Barcelona: 2013, p. 62. Los artistas reflejan esos dolores, a veces la shoah de su pueblo judío como M. Chagall, *Pasión blanca*; en las 'cruces de la peste', en los 'crucifijos' entre las manos crispadas de los torturados en las cárceles de América Latina. (LEHMANN, K. l. c., p. 36). Con 'iconos' como Gandhi, M. Luther King, O. Romero, D. Bonhoeffer, D. Day, M. Kolbe, F. Asensio Barroso.

73 *Memoria passionis.*, p.164. FABRIS, R. *Jesús de Nazaret*. Salamanca: 1985, pp. 203-264.

superación (Aufhebung) ilegítima[74], porque al colgarle a Dios el sambenito del dolor y el mal, provocaría resignación o ateismo[75] y menospreciaría el sufrimiento de las víctimas. Él propone representar anamnéticamente los sufrimientos 'en razón de Dios' (Leiden an Gott). Entonces, la 'memoria passionis' se macla con la 'memoria Passionis', la memoria de las pasiones de todos los crucificados de la historia se presenta como correlato de la Pasión de Cristo. Una y otra se iluminan mutuamente y se ensamblan como cara y cruz de una misma moneda. Metz propone arriesgarse a mantener el recuerdo peligroso del mensaje y el camino de Jesús, lanzarse a la aventura del seguimiento, aprender a escuchar y obedecer en la oración la palabra de Dios en cuanto palabra de actividad y de compromiso por la regeneración del statu quo; establecer como criterio de actuación la 'autoridad de los que sufren', como hizo el mismo Jesús, que se identificó con ellos (Mt 25, 31-46). Así su Pasión y muerte fueron un gesto definitivo. ¡Ecce homo!: Él es lo más que puede ser el hombre, pero también lo menos. En él transparece el ser humano como esencialmente paciente, zoon pathetikon: un ser de carne y sangre, de sensibilidad y de afectividad; supone entender la 'compasión' no como «vaga simpatía experimentada desde arriba o desde fuera, sino como com-pasión, como percepción participativa y comprometida del sufrimiento ajeno, como activa rememoración del sufrimiento de los otros»[76], gracias a la activación del Principio-Memoria, verdadera columna vertebral de la cosmovisión judeo-cristiana[77]. Respecto a la relación de la 'anámnesis cúltica' y la 'cultura anamnética' Metz dice lo siguiente: «La 'anamnesis cúltica' y 'cultura anamnética' se hallan inextricablemente entrelazadas, de modo que el culto no se reduzca a la celebración de un mito, y la 'memoria passionis' no sucumba a la amnesia cultural»[78]. La Iglesia tiene ante el mundo como criterio de validación, y argumento de credibilidad el compromiso con el sufrimiento de las víctimas: «Pues la Iglesia se expone al peligro de no satisfacer en sus celebraciones litúrgicas sino una vaga e imprecisa necesidad de representación en un mundo de la vida cada vez más impenetrable; al peligro de, por así decirlo, no representar ya —como alguien ha formulado— más que la representación, pero no la insoslayable autoridad de los que sufren, que es la que en realidad quiere hacerse presente y tomar cuerpo en la rememoración eclesial de Dios»[79]. No se le ahorran al cristiano ni dolores ni agonías, como no se le ahorraron al pueblo judío. Uno y otro pueblo seguirán siendo hasta el fin un 'paisaje de clamores'[80] hacia el Dios en quien han puesto su esperanza. Esta comprensión de la Pasión/pasiones induce a «...reunir en esta mística del sufrimiento[81] en razón de Dios todas nuestras experiencias de sufrimiento que claman al cielo, para preservarlas del abismo de la desesperación y el olvido, alentando así una nueva praxis (...). Un cristianismo que envía a los cristianos a la primera línea de los conflictos políticos, sociales y culturales del mundo actual»[82]. Y María en el gran drama, en el Ur-Drama, *representa* la memoria humana viviente por excelencia: «Memoria del pueblo y memoria de Jesús: memoria de la historia que 'viven' los empobrecidos aunque no la 'escriban' (los que escriben la historia suelen ser los vencedores); y memoria de la meta-historia, encarnada y presente en aquella historia»[83]. Recordar, en definitiva, es lo propio de un pueblo que es esencialmente memorial y que, como cristiano, hace profesión de fe en Jesucristo, un Logos 'pathetikós', que siente y al que se le siente. La única respuesta definitiva al dolor y a la muerte, porque él sufrió y murió como nadie. No obstante, como dice H. U. v. Balthasar: «Existe el gran peligro de que nos comportemos como espectadores de un espectáculo inconcebible que esperan a que cambie la escena»[84], o llegue el siguiente 'paso' de la procesión.

2. 3. Per ducatum missericordiae: Principio-Misericordia

La misericordia es el atributo principal de Dios[85], la médula que enhebra toda la historia de la salvación. Pero no todo lo que se hace pasar por 'misericordia' lo es de verdad. De ahí que a la hora de discernir se opte por el Principio–Misericordia. J. Sobrino dice que «es una actitud fundamental ante el sufrimiento ajeno, en virtud de la cual se reacciona para erradicarlo, por la única razón de que existe tal sufrimiento y con la convicción de que, en esa reacción ante el no-deber-ser del sufrimiento ajeno, se juega, sin escapatoria posible, el propio ser»[86]. La sociedad tolera incluso ayuda a una Iglesia que haga 'obras de misericordia' «pero no se tolera a una iglesia configurada por el "principio-misericordia", el cual la lleve a denunciar a los salteadores que producen víctimas, a desenmascarar la mentira con que cubren la opresión y a animar a las víctimas a liberarse de ellos»[87]. Las *representaciones* de la Pasión sacan a primer plano cuestiones como lo que le importan a Dios las alegrías y penas de los afligidos, cómo se conjuga su amor paternal/maternal con la solución al problema del mal. Ellos, por su parte, son la clave hermenéutica para comprender, celebrar y seguir adecuadamente al Crucificado, quien a su vez los compadece de tal modo que se restaura su vida y su dignidad[88]. Francisco, al proclamar el Jubileo de la Misericordia, ha querido traer al primer plano la importancia que ésta tiene en los planes de Dios, en la vida de Cristo y en la de la Iglesia: «Desde el corazón de la Trinidad, desde la intimidad más profunda del misterio de Dios, brota y corre sin parar el gran río de la misericordia»[89]. «Dios rico en misericordia» (Ef 2,4) es a quien Jesucristo, 'Misericordiae Vultus', el rostro de la misericordia, nos ha revelado como Padre, dando cumplimiento a las promesas del AT, con su estilo de vida, sus palabras y acciones; sintiendo una 'intensa compasión' por la

74 «Quien no experimenta el sufrimiento, asume el papel de espectador neutral y la postura de Pilato» (LEHMANN, K. l.c., 34). ¿Cómo no sentirse afectado ante *Guernica* de P. Picasso, *El grito* de E. Munch, *Apocalipsis* de S. Dalí, *La iglesia de Auvers-sur-Oise* de V. Van Gogh, *Without Hope* de Frida Kahlo etc.?

75 *Memoria passionis.*, 30-36. También se menosprecia el sufrimiento humano.

76 METZ, J. B. *Memoria passionis,* p.167. JUAN PABLO II, *Salvifici doloris* (11.2.1984). K. Lehmann piensa que la piedad y el arte han sabido captar el dolor mejor que la teología, por ejemplo en el Vía crucis (*l.c.*, p.36). La com-pasión descentra del narcisismo al ser humano y deslíe su a-patía. SOBRINO, J. *Jesús en América Latina*. Santander: 1982.

77 Dios amonesta al pueblo: «No vayas a olvidarte de las cosas que tus ojos han visto, enséñaselas a tus hijos y a los hijos de tus hijos» (Dt 4,9). Dice Metz: «A la vista del sufrimiento que padeció, este Israel renunció en su ser más íntimo a todo discurso mítico o idealista» (*Memoria passionis*, p.22). «La Iglesia tiene naturaleza rememorativa' (*ibid.*, 186).

78 *Ibid.*, pp. 112-113. A tener en cuenta para relacionar lo que se celebra en los templos y fuera de ellos en S. Santa. Deben ayudarse mutuamente y articularse, pero no solaparse, ni sustituirse, ni activarse como alternativas paralelas.

79 *Ibid.*, p. 186. Metz propone «Un programa de reforma de la Iglesia 'ex memoria passionis'» (*l.c.*, pp. 184-195).

80 *Ibid.*, pp. 22-24. El clamor, gozne de la oración, subiendo a Dios en el origen de la liberación (Ex 3,7) y al final de la Biblia pidiendo la venida definitiva de Jesús (Ap. 22,20). A. Gesché, *Dios para pensar II.*, p. 87.

81 BERNARDO, F. Di. «Mystique de la Passion». En *Dictionnaire de Spiritualité, XII*. Paris : 1984, col. 312-338; id., «Passions des martyrs». En *Dictionnaire de Spircitualité, X*. Paris : 1984, col.718-732.

82 METZ, J. B. *Ibid.*, p. 169. En lugar de propiciar sólo una compasión semanasantera light para la piedad y la devoción.

83 GONZÁLEZ FAUS, J. I. *Memoria de Jesús. Memoria del pueblo*. Santander: 1984, p.15.

84 BALTHASAR, H. U. v. «El Misterio Pascual». En *Mysterium Salutis III/2*. Madrid: 1971, p.169.

85 KASPER, W. «La misericordia como principal atributo de Dios». En *La Misericordia. Clave del evangelio y de la vida cristiana*, 2013, pp. 87-94; pero también «La misericordia espejo de la Trinidad» (pp. 94-100); «La misericordia divina; origen y meta de los caminos de Dios» (pp. 100-105); que se revela en el Sagrado Corazón de Jesús (pp. 114-119); en ella Dios sufre con los que sufren (pp. 119-122; la Iglesia está sujeta a la medida de la misericordia (pp. 153 ss.). TORRES QUEIRUGA, A. *Creo en Dios Padre*. Santander: 1986. LAURENTIN, R. *Creo en Dios*. Madrid: 1996.

86 SOBRINO, J. *El principio misericordia. Bajar de la cruz a los pueblos crucificados*. Santander: 1992, p.32.

87 *Ibid.*, p. 42. Dice que I. Ellacuría vivió de acuerdo con el 'Principio-Misericordia' y que por eso lo mataron.

88 LEGIDO, M. *Misericordia entrañable*. Salamanca: 1986; id., «Familia de hijos y hermanos», en *Fraternidad en el mundo*. Salamanca: 1986, pp. 198-208; BENEDICTO XVI. «El ejercicio del amor por parte de la Iglesia como 'comunidad de amor». En *Deus caritas est* (25.12.2005) 19-39; «El actuar y el sufrir como lugares de aprendizaje de la esperanza». en *Spe salvi* (30.11.2007) 35-40; «Fraternidad, desarrollo económico y sociedad civil». En *Caritas in veritate* (29.6.2009) 34-42; Francisco, «Una madre de corazón abierto», en *Evangelii gaudium* (24.11.13) 46-49; «La inclusión social de los pobres», *ibid.*, 186-216; «El gusto espiritual de ser pueblo», *ibid.*, 268-274; «La Trinidad y la relación entre las criaturas». En *Laudato sí* (24.5.2015), 238-240; Bruno Forte, «El tiempo, esplendor de Dios». En *Revista Teología* 83 (2004). pp. 8-11.BLÁZQUEZ. *La Iglesia del Concilio Vaticano II*. Salamanca: 1991, pp. 55-102.

89 *Misericordiae Vultus*, 25. Por la *perichoresis* Dios trino actúa en Jesús, que deviene el 'sacramentum coniunctum'.

gente que lo seguía, remediando sus necesidades[90], restaurando su dignidad de hijos y de hermanos, confiando a sus discípulos que los cuiden en su nombre, que hagan por ellos como por él.

3. La Pasión de Cristo, encrucijada de una historia de adopción

El tema de la adopción es tan importante que con él «estamos en el centro del mensaje cristiano»[91]. En efecto, como dice la carta a los Efesios, Dios «...ha elegido a los seres humanos antes de crear el mundo, por medio de Jesucristo, para ser sus hijos adoptivos según el beneplácito de su voluntad» (Ef 1,4-6). Llegada la plenitud de los tiempos Dios envía a su Hijo, nacido de mujer «para que recibiéramos la filiación adoptiva» (Gal 4,4-5) [92]. Desde entonces podemos clamar 'Abba', Padre (Gal 4,6) aún a sabiendas de que Dios tiene un solo Hijo, el Verbo, y de que sólo él puede ser llamado hijo «a boca llena», como dice Fray Luis de León «.... pues es manifiesto que concurren sólo en él todas las propiedades de hijo que he dicho, y que en ninguno otro concurren»[93]. Esta nueva relación se instaura como resultado de lo realizado por Cristo en la cruz. En ella compró nuestra vida con su muerte (Flp 2,6-11; I Pet 1,18-19), para restaurar nuestra condición de hermanos suyos e hijos adoptivos de su Padre (1Jn 3,1-2). «El drama del Calvario se desarrolla en el cruce de dos caminos: el camino que recorre Dios[94], que ama a los hombres y se abaja y se entrega con amor perfecto, y el camino que, siguiendo su propia lógica de muerte, es desde el principio y por esencia el camino del pecado deicida»[95]. Allí sella Dios la filiación divina de los hombres[96], aunque lo anticipa y lo aplica desde el origen de todo, teniendo en la Encarnación del Hijo una fase decisiva[97] y una prolongación en la constitución de la Iglesia. Marcelino Legido expresa así esta nueva realidad: «el Padre por el Hijo en el Espíritu (…) la ha hecho familia de hijos y de hermanos. La comunidad aparece como una fraternidad en el mundo, pero constitutivamente es familia de Dios»[98]. Con todo, aunque incoada por la fe y el bautismo y nutrida por el resto de los sacramentos, la filiación divina por adopción únicamente alcanzará su plenitud, cuando los cuerpos sean glorificados (Rom 9,4). Una historia de adopción, pues, que tiene su origen en la Trinidad[99] y su nudo en la Pasión de Cristo, que es la culminación de toda su vida[100]. Una historia de condescendencia desencadenada por una misericordia entrañable y un amor 'apasionado' en el seno de la Trinidad[101], cuyo desenlace fue el anonadamiento de Dios, su kenosis[102] —Maximus in minimis— con la muerte en cruz[103], que no sólo revela el amor trinitario, sino que es la fuente de todo posible amor para el ser humano[104], la raíz de toda solidaridad y de todo compromiso. Como «nosotros somos actores y causantes del mal»[105] infligido a Cristo, tenemos la obligación de resarcirlo implicándonos en la redención de los crucificados. Algo muy diferente a la meliflua y elusiva compasión al uso ante el Cristo muerto[106].

Conclusión con la representación de *La Pasion* por el Teatro Corsario como telón de fondo

Por ser lo que somos y quienes somos estamos inevitablemente *embarcados*, como diría Pascal, en la *representación* del drama de la realidad y de la historia, también de la salvación. Se trata, pues, de representar el papel, asignado o elegido libremente, con honestidad y responsabilidad, para no dañar el equilibrio de dicha *representación* o dar al traste con ella. La *representación-en-escena* de la Pasión de Cristo es una parte de dicha representación. En ella como en cualquier otra, debería regir el 'triple principio' de Teatralidad, Memoria y Misericordia. Es una *misión*, como dice Balthasar, que remite al universo y requiere, entre otras cosas, confrontarse existencialmente con el *modelo*, arraigar la fidelidad en los acontecimientos de entonces y de ahora, siguiendo los relatos-guía como referente canónico sin caer en una reconstrucción-reproducción arcaizante y folclórica, ni saltear el texto-fuente descontextualizándolo, ni menos sustituirlo por un refrito de elementos traídos *bric-à-brac*, con no se sabe bien qué propósito, que dan como resultado no un guión sino un centón. Ese tipo de *representaciones-en-escena*, pero también otras *representaciones-en-actos-de-piedad* —incluso algunas *litúrgicas*—, van a contrapelo de lo que entendemos que fue, y sigue siendo, la Pasión de Cristo: Memoria y Profecía. Por ello el rubricismo, intimismo, dolorismo, pietismo, la espectacularidad y el aliciente amenazan con amortizar la sacrosanta Semana Santa, vaciarla y, como dicen algunos, hasta pervertirla. En lo dicho aparece que estamos firmemente persuadidos de que no hay *Pasión de Cristo* sin pasión —como dicen K. Rahner[107] y Unamuno[108], que aúpa la agonía y destierra la a-patía y la moribundia—, sin *pasiones* de otros crucificados, sin *com-pasión* ni viceversa. Vividos desde la genuina *memoria* y *misericordia* 'Vía crucis' pueden ser todas las procesiones y todos los caminos del mundo, sobre todo los llamados 'caminos de perdición'; y todo com-

90 *Misericordiae Vultus*, 8. Francisco ha elegido la expresión '*miserando atque eligendo' como lema episcopal y pontificio*, inspirado en la elección de S. Mateo según la explicación de S. Beda el Venerable.

91 BERNOUILLI, M. «Adoption». En ALLMEN, J.J. von (ed.), *Vocabulaire Biblique*, Lausanne, 1969, p. 10.

92 RAHNER, K. «Filiación divina». En *Diccionario Teológico*. Barcelona: 1966, col. 261; ibd., «Hijo de Dios», col. 296.

93 FRAY LUIS DE LEÓN. «Hijo de Dios». En *De los nombres de Cristo*. Madrid: 1982, p. 509. RATZINGER, J-BENEDICTO XVI. *Jesús de Nazaret I*, pp. 388-399. MARTÍNEZ FRESNEDA, F. *Jesús, hijo y hermano*. Madrid: 2010.

94 FORTE, B. *La Trinidad como historia*. Salamanca: 1988. MOLTMANN, J. *Trinidad y Reino de Dios*. Salamanca: 1983. RAHNER, K. «El Dios Trino principio y fundamento transcendente de la historia de la salvación». En *Mysterium Salutis II*. Madrid: 1977, pp. 269-338. RONDET, H. *La Trinidad narrada*. Santander: 2008. MOINGT, J. *Dios que viene al hombre*, 3 vols. Salamanca: 2007. ZUNDEL, M. *Le Problème que nous sommes. La Trinité dans notre vie*. Paris : 2000. BALTHASAR, H. U. v. *La Gloire et la Croix*. Paris : 1993. BOFF, L. *La Trinidad, la sociedad y la liberación*. Madrid: 1987. DUQUOC, Ch. *Dios diferente: ensayo sobre la simbólica trinitaria*. Salamanca: 1978.

95 HAMMAN, A. «El acontecimiento Cristo como Obra del Hijo». En *Mysterium Salutis III/1*, p.118). GONZÁLEZ DE CARDEDAL, O. «El drama de 'tres libertades en juego». En *El rostro*, pp. 170-178.

96 «¡Qué asombroso beneficio de tu amor por nosotros! ¡Qué incomparable ternura y caridad! ¡Para rescatar al esclavo, entregaste al Hijo!» (Pregón Pascual). Jn 3,3-15; Rom 8,31-35.

97 RAHNER, K. *Escritos de Teología I*, p.185. GONZÁLEZ DE CARDEDAL, O. *Cristología*, pp. 385-395.

98 LEGIDO, M. «La Iglesia es una fraternidad». En *Fraternidad en el mundo.Un estudio de eclesiología paulina*. Salamanca: 1986, p.208. KEHL, M. *La Iglesia*. Salamanca: 1996, pp. 241-293.

99 BUENO DE LA FUENTE, E. «Trinidad y Pascua en la teología de H. U. von Balthasar y J. Moltmann». En *Franciscanum* 164, Vol. LVII (2015): pp. 127-170. Esta íntima convicción llevó a decir en los primeros concilios: «Uno de la Trinidad ha padecido». (CIOLA, C. *Cristología y Trinidad*. Salamanca: 2005, pp. 193 ss.). B. Forte subraya la aportación de Balthasar al vincular Trinidad y Cruz. CORDOVILLA, A. *El misterio de Dios trinitario*, pp. 163-183.

100 «Toda la vida de Jesús fue cruz desde el principio» (BALTHASAR, H. U. v. «El Misterio Pascual», *l.c.*, 198). Su muerte introduce una definitividad, un 'hiato', que separa el antes y el después de su existencia (*ibid.*, pp. 169-194).CEC 616. HENGEL, M. *La crucifixión dans l'antiquité et la folie du message de la croix*. Paris: 1981.

101 J. B. Metz alerta sobre el peligro de escapismo. Que puede conllevar el 'sufrimiento en Dios' por una 'superación' (*Aufhebung*) indebida de la teodicea (*Memoria passionis*, pp. 30-36), él propone seguir implicando a Dios en sufrimiento humano pero haciéndolo 'en razón de Dios' (*Leiden an Gott*) (*ibid.*, pp. 36-39).

102 BALTHASAR, H. U. v. «El Misterio Pascual». l. c., pp. 143-335. En el seno de la Trinidad se da la Pasión en la *kenosis* del Padre al engendrar al Hijo, así como la *representación* en las procesiones de las tres divinas personas, según Balthasar.

103 SCHÜRMANN, H. *El destino de Jesús. Su vida y su muerte*. Salamanca: 1999. GONZALEZ DE CARDEDAL, O. *Cristología*. Madrid: 2001, 396-400. KÜNG, H. *Ser cristiano*. Barcelona: 1977, pp. 179-205.

104 CIOLA, C. *Cristología y Trinidad*. Salamanca: 2005, p.195. GONZÁLEZ DE CARDEDAL, O. *Cristología*, pp. 353s

105 LEHMANN, K. l.c., p.17. BONHOEFFER, D. *El precio de la gracia*. Salamanca: 2004, pp. 53-60.

106 VV.AA. *Pasión de hombre-Pasión de Dios. Reflexión teológica sobre la pintura de Díaz Castilla*. Salamanca: 1984.

107 RAHNER, K. «Pasión». En *Diccionario Teológico*. Barcelona: col. 336-337.

108 «Procura vivir en continuo vértigo pasional, dominado por una pasión cualquiera. Sólo los apasionados llevan a cabo obras verdaderamente duraderas y fecundas», como *D. Quijote*. Reflexión provocadora en este 2016, al celebrar el 400° aniv. de la muerte de Cervantes, autor del personaje-icono, que hizo de la *compasión activa* la 'misión' de su vida.

partir eucaristía, y todos los insomnios Getsemaní; y Gólgota el Calvario pero también cualquier otro lugar donde se sufre y muere; y todas las auroras mañana de resurrección. A las «representaciones teatralizadas» de la Pasión de Cristo se refiere el *Directorio*, cuando dice: «Es muy deseable que las representaciones sagradas de la Pasión del Señor no se alejen de este estilo de expresión sincera y gratuita de piedad, para convertirse en manifestaciones folclóricas, que atraen no tanto el espíritu religioso cuanto el interés de los turistas (…). Respecto a las representaciones sagradas hay que explicar a los fieles la profunda diferencia que hay entre una «representación» que es mímesis, y la «acción litúrgica», que es anámnesis, presencia mistérica del acontecimiento salvífico de la Pasión»[109]. Parece insuficiente cuando hay tanto por revisar.

Concluimos apelando a la responsabilidad que tienen *todas* las *representaciones* de la Semana Santa, las litúrgicas, las inspiradas en la religiosidad popular y las vividas al vivir el drama de la vida, para que induzcan existencialmente a una com-pasión liberadora y aboquen a la dación (*Gegebenheit*)[110] recíproca del perdón[111] desde una *memoria passionis* provocadora pero respetuosa. Están en juego la honra de Dios, la vida del hombre y el futuro de muchos desheredados. Únicamente logrando la síntesis de las *tres representaciones* llegarían a ser auténticamente 'vivientes' — pensamos nosotros—, y ayudarían a conseguir una *representación* genuina de Dios, tan necesaria que de ella depende la *transformación* del mundo[112] y de cada cual.

109 *Directorio.*, 144. Hay que precisar más, porque 'mímesis' y 'anamnesis', cada una a su manera, son *representación* dentro de otra *representación englobante* y en ambas hay *presencia* del misterio. Además, una y otra dirigen sus 'pasos' hacia la Pascua de Resurrección. Creemos que la liturgia es drama en el drama de Dios y del hombre; que en ella Cristo es por excelencia el *representante representado*. También nos parece tibio y corto el «es deseable …) que no se alejen»,

110 HUSSERL, E. *La idea de la fenomenología. Cinco lecciones*. Madrid: 1982.

111 JANKELEVITCH, V. *Le pardon*. Paris: 1997. 2 Cor. 5, 17-21: a quien Cristo reconcilió lo convirtió en reconciliador, Por respeto a los ateos, agnósticos y Nicodemo(s), que puedan venir de camino, hay que revisar ciertas prácticas.

112 «La transformación del mundo comienza con el cambio de en las *representaciones* de Dios» (RUSTER, Th. *El Dios falsificado. Una teología de la ruptura entre cristianismo y religión*. Salamanca: 2011, p. 30). AMENGUAL, G. *Presencia elusiva*. Madrid: 1996. La regeneración sólo surge cuando, como en la Cruz, la víctima perdona al verdugo.

PERVIVENCIA Y ACTUALIDAD DE LAS REPRESENTACIONES DE LA PASIÓN DE ORIGEN NOVOHISPANO: LA SEMANA SANTA DE TAXCO*

Javier García-Luengo Manchado

Universidad Isabel I

* Este estudio se enmarca en el proyecto de Investigación I+D *Catalogación y estudio de las traducciones de los dominicos españoles e iberoamericanos*, con referencia FFI2014-59140-P.

Afortunadamente, en la actualidad, durante los días de Semana Santa, podemos disfrutar y vivir en la ciudad mexicana de Taxco de Alarcón, Estado de Guerrero, una serie de actividades paralitúrgicas y representaciones en torno a la Pasión del Redentor que constituyen todo un precioso patrimonio histórico, antropológico y artístico[1]. Dicho legado ha sido conservado y defendido precisamente por sus protagonistas, por los taxqueños, por quienes en su día a día tienen los ojos puestos en esta Semana Mayor platera, en el Nazareno o en la Dolorosa de su peculiar devoción; devoción que ha permitido salvaguardar tales costumbres en unos tiempos tan adversos para ellas como lo fue el siglo XIX o la primera parte del XX.

En efecto, en Semana Santa, las intrincadas calles de esta antigua ciudad minera, se convierten en el escenario que acoge unas dramatizaciones en cuya puesta en escena interactúa la imaginería con los taxqueños, quienes convertidos en improvisados actores, año tras año, perpetúan su religiosidad, así como esa finalidad catequética con la que dichas manifestaciones cultuales y culturales nacieron allá por el siglo XVI; necesidad moral y evangelizadora que aun a día de hoy se mantiene y se demanda.

Evidentemente, rastrear en torno a los orígenes de las tradiciones pasionarias taxqueñas implica retrotraernos a los tiempos de la conquista espiritual del entonces incipiente Virreinato de Nueva España[2], y más concretamente al papel que los primigenios evangelizadores tuvieron en tal empresa.

Fueron los Franciscanos la primera orden que para tal fin arribó a tierras americanas, donde se establecieron desde 1524[3]. De todos es conocida la peculiar devoción que la Orden del *Poverello* de Asís profesa a la Pasión de Cristo, dicho fervor fue difundido con especial ahínco en el Nuevo Mundo. El relato de la Pasión y su conmemoración hallaron un especial arraigo entre los indígenas, a fin de cuentas los pueblos prehispánicos contaban con una teogonía basada en los sacrificios humanos para aplacar la ira de los dioses. En términos generales, la Pasión de Cristo suponía el ofrecimiento de una víctima inocente para conciliar a los mortales con la divinidad: el discurso no resultaba tan lejano para los naturales[4].

Son muchos los testimonios existentes respecto a la labor de la orden franciscana para difundir el culto a la Pasión de Cristo, a través de diferentes ejercicios públicos de piedad. Cómo no aludir a este respecto a la famosa pintura mural llamada *Los Encapuchados* — probablemente del último tercio del siglo XVI—, ubi-

1 Sobre este tema, cfr.: GARCÍA-LUENGO, pp. 9-15.

2 A este respecto, resulta de imprescindible consultar: LARA, pp. 97-107.

3 DÍAZ DEL CASTILLO, p. 499.

4 Véase: PAIVA PATO, Sarah, *Cultos religiosos…*

Santo Entierro de Taxco. Fotografía del autor

cada en el lado sur de la iglesia conventual franciscana de San Miguel de Huejotzingo, donde observamos una procesión de penitentes portando disciplinas, rosarios y atributos de la Pasión. Llevan el rosto cubierto y visten túnicas ceñidas por el característico cordón de la Orden. Frente a esta pintura, en el lado norte de la misma iglesia, encontramos un Descendimiento, que bien puede aludir a las ceremonias dramatizadas de la Pasión, tan comunes en los ritos y la paraliturgia correspondiente al Viernes Santo[5].

Este tipo de culto y devoción, sería continuada y consolidada por las otras dos órdenes que siguieron a los Franciscanos en la labor misionera, es decir, Dominicos, quienes llegaron al continente americano en 1526, y Agustinos, que hicieron lo propio a partir 1533.

Taxco no iba a ser la excepción. A día de hoy la ligazón de su Semana Santa con tales órdenes, nos la da el hecho mismo de que buena parte de las procesiones y representaciones pasionarias se vinculen no tanto a la imponente parroquial de Santa Prisca, construida en unos tiempos muy posteriores a la evangelización — entre 1751 y 1758—, como a la iglesia de San Nicolás de Tolentino, advocación agustina por antonomasia, o a la capilla de la Vera Cruz, título consustancial a los franciscanos.

Junto a lo expuesto, lo cierto es que todos aquellos religiosos llevaron consigo la importante tradición del teatro religioso medieval, pues en su capacidad persuasiva los misioneros encontraron una poderosa herramienta para su cometido.

En efecto, como ha señalado la antropóloga María Sten a este propósito, lo cierto es que:

«La conquista española difiere de otras empresas similares de su época y de épocas posteriores en la medida en que se usa, al lado de las armas tradicionales, un arma poco común: el teatro. Y se puede decir, sin exageración, que el teatro fue en la conquista espiritual de México lo que los caballos y la pólvora fueron en la conquista militar»[6].

5 VERDI WEBSTER, pp. 61-72; y LARA, pp. 97-107.

6 STEN, p. 13.

Desde 1527 tenemos testimonios de algunas de estas representaciones, relacionadas generalmente a los ciclos de Navidad y de Semana Santa[7]. En un primer momento dichas dramatizaciones se singularizaron por la sencillez, con el fin de generar un discurso comprensible para los naturales. Se escenificaban determinados episodios de corta duración y su puesta en escena era simple, sin apenas aditamentos. Las teatralizaciones de Semana Santa contaban con tres o cuatro personajes y generalmente se articulaban en torno a la ceremonia del Descendimiento y el ulterior Santo Entierro, tradición esta por cierto que aun pervive en ciudades españolas como Salamanca o Bercianos de Aliste (Zamora). Junto a ello, se insertaban, eso sí, determinadas tradiciones prehispánicas, como algunas músicas o danzas. No olvidemos que la cultura azteca era una civilización muy dada a la teatralidad y al espectáculo. La siguientes palabras de Ruiz Bañuls sintetizan esta marcada querencia entre los aztecas:

«Se iba a iniciar de este modo la mezcla de teatralidad indígena y doctrina cristiana que caracterizaría todo el teatro evangelizador de las primeras décadas del siglo XVI, convirtiéndose a la vez la tradición teatral y retórica náhuatl en elementos determinantes en la conformación del drama misionero en Nueva España durante las primeras décadas de la Colonia. El esfuerzo de adaptación al nuevo contexto americano que realizaron los religiosos franciscanos al componer estas obras implicó una importante presencia de referentes culturales indígenas que abarcaron, además de la lengua, diversos elementos de la puesta en escena e incluso del mismo contenido de estas piezas teatrales, aspecto que se llevó a cabo sobre todo gracias al aprovechamiento de un género literario prehispánico no teatral: el *huehuetlatolli*»[8].

Paradójicamente, tales representaciones, desarrolladas en el contexto del proceso de evangelización, lejos de perder su sentido con el tiempo, arraigaron extraordinariamente. Para entender este hecho se debe tener en cuenta el grado de identificación de los naturales con las dramatizaciones de la Redención, pero también hay que aludir a la Contrarreforma, que tanto promovió los ejercicios de piedad, el culto a la Pasión y, en definitiva, la promoción de la imagen en pro de una ortodoxa formación del fiel; criterios que se aplicarían con más ahínco si cabe en unas áreas recién conquistadas para y por la fe católica. Cómo no citar a este respecto, ya en el siglo XVIII, la *Pasión del Domingo de Ramos* de Tepalcingo, Morelos, o el *Ciclo de la Pasión* de Tlalmanalco-Chalco, Estado de México, representada esta última en náhuatl y castellano[9]. No obstante, buena parte de las dramatizaciones pasionarias y, en general, los ejercicios piadosos de Semana Santa durante el siglo XVIII, sin que se desvincularan totalmente de las órdenes religiosas, solían ser organizadas y promovidas por las cada vez más potentes cofradías, muchas de las cuales fueron a su vez fundadas por las citadas órdenes[10].

Es en este caldo de cultivo donde se ubicaría el origen de las procesiones y las representaciones de la Semana Santa de Taxco, pues no debemos olvidar que en la ciudad platera, el teatro religioso y las manifestaciones públicas de piedad van de la mano; especialmente el Jueves y el Viernes Santo, donde la procesión viene a ser una continuación, una proyección devota de las correspondientes dramatizaciones de cada uno de los episodios del relato evangélico de la Redención.

Con todo, para entender la evolución y el panorama actual de la Semana Santa de Taxco, es necesario referir sucintamente algunos hechos acaecidos en los dos últimos siglos. Aunque tales sucesos en muchos casos han ido encaminados a la destrucción y desaparición de ciertas costumbres religiosas, lo arraigada de las mismas, así como el grado de identificación del pueblo con sus tradiciones, ha permitido salvaguardarlas, aunque, claro está, adaptándose y evolucionando.

Es aquí donde podemos hablar de la Ley de Nacionalización de Bienes Eclesiásticos de 12 de julio de 1859, tan perjudicial para las cofradías que terminarían por convertirse en simples asociaciones devotas. La referida ley, de alguna manera, daba respuesta a las sucesivas oleadas liberales que sacudieron la realidad mexicana desde su proceso de independencia, siendo en este sentido tan representativa la Constitución de 1857, que pretendía cercenar la presencia de la Iglesia de la política y la cultura mexicana, desencadenándose así, entre otros motivos, la Guerra de Reforma. Con

7 IGLESIAS, Sonia, Leticia SALAZAR, y Julio César MARTÍNEZ, pp. 118 y ss.

8 Cfr.: RUIZ BAÑULS, Mónica, *El drama…*

9 IGLESIAS, Sonia, Leticia SALAZAR, y Julio César MARTÍNEZ, pp. 120 y 121.

10 Véase: MARTÍNEZ DOMÍNGUEZ, pp. 45-71.

todo, este hecho produjo el abandono de un abundante folclore ligado a la Semana Santa.

Encruzados. Procesión del Santo Entierro de Taxco. Fotografía del autor

Y como la historia se repite, tiempo después, se promulgó la Constitución de 1917[11], la cual prohibía las manifestaciones cultuales fuera del templo, y, por ende, suponía la práctica desaparición de representaciones o procesiones de Semana Santa. Lo extremo de tal determinación, acabó por avocar un nuevo conflicto: la Guerra Cristera (1926-1929).

11 La Constitución de 1917 sigue aun vigente en México, si bien ha sufrido múltiples reformas, algunas de las cuales han estado encaminadas a suavizar los puntos más críticos respecto al papel social, cultural y cultual de la Iglesia Católica.

Consecuentemente, todos estos procesos implicaron una paulatina pérdida y olvido de un significativo patrimonio antropológico y artístico por lo que a la Semana Mayor mexicana en general se refiere, y en particular respecto a la taxqueña. Para tener una visión completa de lo que hoy es la Semana Santa de la ciudad platera, también es necesario citar a este respecto la Revolución mexicana (1910-1917). En este prolongado conflicto afloró un fuerte nacionalismo que abogaba por rescatar la cultura y la historia prehispánica. De esta guisa, si la Semana Mayor taxqueña lucía un marcado mestizaje, en este momento se reforzaría la asimilación de nuevos componentes tomados a partir de la interpretación del folclore azteca.

A tenor de lo expuesto, por lo que a origen y evolución de las celebraciones pasionarias de Taxco se refiere, más allá incluso de los episodios dramáticos acaecidos en el periodo contemporáneo, el arraigo religioso y el grado de identificación de tales celebraciones han garantizado su pervivencia, adaptándose para ello a cada periodo histórico, así como al siempre cambiante perfil de la sociedad, aunque manteniéndose como bajo continuo ese anhelo de los taxqueños por manifestar públicamente su fe en el relato salvífico de la Pasión. Así pues, cada primavera Taxco se convierte en una auténtica Jerusalén mexicana en cuyas calles se proclama de una manera tan dramática como realista la Pasión, Muerte y Resurrección del Redentor.

Pero ¿de qué manera lo hace? Según se ha adelantado, en Taxco vamos a hallar fundamentalmente dos tipos de manifestaciones pasionarias que son complementarias. Por un lado, las dramatizaciones, donde interactúa la imagen sagrada, que luego es procesionada, con aquellos taxqueños que se prestan a ser improvisados actores; por otro, las procesiones, cuyos pasos y penitentes proclaman por toda la ciudad el acto supremo de Dios para con la humanidad y la necesidad que ésta tiene de reconciliación y perdón a través de la reparación de sus culpas, que aquí se lleva a cabo de manera pública y anónima a través de tres figuras esenciales en estos cortejos procesionales: las Ánimas, los Encruzados y los Penitentes.

Las Ánimas son aquellas personas que visten túnica y *capirote* negros. Efectúan la estación de penitencia mientras arrastran unos pesados grilletes ceñidos a los tobillos.

Los Penitentes son los hombres que manteniendo siempre el anonimato, visten una túnica ajustada a la cintura por el cabestro, ancho cíngulo trenzado con crin de caballo, dejando al descubierto el torso. Durante el recorrido procesional cargan gruesas cruces, pero cuando el cortejo detiene su paso, se hincan de rodillas y proceden a flagelarse con unos delgados cilicios acabados en agudas puntas de clavo.

Los Encruzados, por su parte, son varones que portan sobre sus hombros desnudos haces de varas de zarza de unos dos metros y medio de longitud con un peso que oscila entre los cincuenta y los setenta kilos. Los voluminosos rollos de espino se ajustan rígidamente a sus brazos. Al igual que los Penitentes, los Encruzados ciñen su túnica a la cintura, efectuando el recorrido, como los casos anteriores, descalzos.

Si estos personajes, mientras recorren las intrincadas plazas y calles taxqueñas, nos retrotraen a los teatrales y persuasivos tiempos de la Contrarreforma, no menos lo hará otro de los fenómenos más peculiares de Taxco, como son las representaciones dramatizadas de los principales capítulos de la Pasión, dramatizaciones donde interactúan imágenes procesionales articuladas con improvisados actores de carne y hueso[12].

El sobrecogimiento que impregna todas estas conmemoraciones, también vendrá de las imágenes procesionales. Huelga insistir en que precisamente, una de las características de la imaginería mexicana desde tiempos novohispanos es su intenso patetismo. Así hallaremos nazarenos y crucificados modelados, en la mayor parte de los casos, en pasta de maíz por manos indígenas. Lucen marcados pómulos, ojos rasgados y toda suerte de hematomas y desgarros que dejan ver unos costados recreados a partir de la inserción de costillas de ciertos animales. El empleo de postizos es un lugar común en todas estas esculturas, con el fin de alcanzar un realismo crudo y patético que pareciera ir más allá incluso de los postulados contrarreformistas[13]. Taxco conserva un notable patrimonio imaginero, que luce con especial brillo en la media noche del Jueves Santo, momento en que tiene lugar la conocida Procesión de los Cristos, donde desfilan más de cincuenta crucificados provenientes de todas las villas y núcleos poblacionales de la comarca taxqueña.

12 Sobre la historia y evolución de estas representaciones dramatizadas en México: IGLESIAS, Sonia, Leticia SALAZAR, y Julio César MARTÍNEZ, pp. 117 y ss.

13 RUIZ ÁVALOS, pp. 133-138; y PÉREZ VARGAS, pp. 8-17.

Con el fin de resumir y centrándonos en algunos de los momentos álgidos de la Semana Santa de Taxco, podemos destacar la mañana del Jueves Santo, cuando se instala una recreación de Getsemaní en el atrio de Santa Prisca. Allí podemos ver a Nuestro Padre Jesús de Santa Prisca reconfortado por un ángel. No falta detalle alguno en esta versión mexicana del Huerto de los Olivos, que en este caso se han trocado por ramas aromáticas, incluyéndose pájaros de vivos colores enjaulados, amable contrapunto frente a ese Cristo de rostro demacrado por la sanguinolenta exudación.

Al concluir la Misa de la Cena del Señor, un hombre interpretando el papel de Judas Iscariote se apresura a besar a este Cristo, procediéndose a su prendimiento. El Divino Cautivo es llevado en procesión hasta la iglesia de San Nicolás de Tolentino escoltado por una escuadra de soldados romanos, análogo mexicano de los *armaos* andaluces. El Redentor queda preso en una capilla habilitada a modo de calabozo donde, a través de una reja, se puede venerar la sagrada imagen hasta el alba, momento del Sermón de Condenación, cuando un voluntario haciendo las veces Poncio Pilato lee la sentencia de muerte del Rey de los Judíos.

En la mañana del Viernes Santo tiene lugar la procesión de las Tres Caídas. Un Nazareno articulado cae tres veces a lo largo de la Vía Dolorosa, mientras un narrador recuerda los pecados la humanidad.

Las representaciones pasionarias concluyen con la ceremonia del Descendimiento en la iglesia del antiguo convento franciscano de San Bernardino de Siena. La imagen protagonista es el Cristo del Santo Entierro, imagen articulada que una vez desenclavada y descendida de la cruz, se deposita en una urna para dar inicio a la procesión del Santo Entierro, no sin antes pronunciarse el sermón del Pésame.

Tras haber recorrido las principales calles de la ciudad, al caer la tarde, la urna con el yacente queda expuesto, luciendo una mortaja a la manera que se acostumbra en el lugar. Este Cristo es velado durante toda la noche, pasando por allí multitud de fieles que junto a sus oraciones depositan ofrendas de flores y frutos, ritual este que perpetua un lejano sincretismo[14]. Ya en la madrugada del Sábado de Gloria, partiendo de esta misma iglesia, tiene lugar la procesión del Silencio. Cientos de mujeres acompañan a la misma Dolorosa que cerraba el Santo Entierro.

14 MEDINA MIRANDA, pp. 173-178.

El silencio luctuoso de la espera ante el Sepulcro se quiebra en la media noche del Sábado Santo, cuando desde las barrocas torres de Santa Prisca el repique de campanas anuncia a todos los taxqueños que Cristo ha resucitado. Ese repique a su vez recuerda que en un año, con la primera luna llena de primavera, los hijos de esta ciudad platera volverán a revivir en sus calles el drama y la emoción de la pasión, muerte y resurrección de Aquel que *habiendo amado al mundo, lo amó hasta el extremo*[15].

BIBLIOGRAFÍA

DÍAZ DEL CASTILLO, Bernal. *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*. México: Porrúa, 1986.

GARCÍA-LUENGO, Javier. «Historia y cultura en torno a la Semana Santa de México: el drama de la Pasión del Redentor en Taxco». En *Lignum*. Número 4, 2015, pp. 9-15.

GÓMEZ PÉREZ, Enrique. «El desenclavo en la diócesis de Palencia: paraliturgia y teatro». En *La Semana Santa: antropología y religión en Latinoamérica*. Coords. Alonso Ponga, José Luis et alii. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2008, pp. 463-469.

IGLESIAS, Sonia; SALAZAR, Leticia y MARTÍNEZ, Julio César. *La Semana Santa en México. Con la muerte en la cruz*. México: CONACULTA, 2002.

LARA, Jaime. «La Semana Santa entre los cristianos aztecas del siglo XVI: la rehabilitación del sacrificio humano». En *La Semana Santa: antropología y religión en Latinoamérica II*. Coords. Alonso Ponga, José Luis et alii. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2010, pp. 97-108.

MARTÍNEZ DOMÍNGUEZ, Héctor. «Las cofradías en la Nueva España». En *Anuario del Centro de Estudios Históricos de la Universidad de Veracruz*. Número 1, 1977, pp. 45-71.

MEDINA MIRANDA, Héctor. «El culto astral y las deidades mestizas en la Semana Santa de los indios del occidente mexicano». En *La Semana Santa: antropología y religión en Latinoamérica*. Coords. Alonso Ponga, José Luis et alii. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2008, pp. 173-178.

PAIVA PATO, Sarah, *Cultos religiosos de los mayas y aztecas: los sacrificios humanos,* Grin, 2005.

PÉREZ VARGAS, German. «El Señor de la Humildad y Paciencia. Aproximación a las técnicas escultóricas americanas durante los siglos XVI y XVII». En *Lignum*. Número 3, 2014, pp. 8-17.

RUIZ ÁVALOS, Rosalía Cecilia. «La escultura novohispana y sus materiales complementarios». En *Cristos. Escultura del Museo de Arte Colonial de Morelia*. Morelia: Secretaria de Cultura, 2010, pp. 133-138.

RUIZ BAÑULS, Mónica. «El drama didáctico en el teatro evangelizador novohispano: La educación de los hijos». En *Espéculo: Revista de estudios literarios de la Universidad Complutense de Madrid*. Número 47, 2011.

STEN, María. *Vida y muerte del teatro náhuatl; el Olimpo sin Prometeo*. México: Secretaría de Educación Pública, 1974.

VERDI WEBSTER, Susan. «La Cofradía de la Vera-Cruz representada en las pinturas murales de Huejotzingo. México». En *Laboratorio de Arte*. Número 8, 1995, pp. 61-72.

15 Jn. 13:1.

DRAMMATURGIE MUSICALI PER LA SETTIMANA SANTA IN SICILIA

Giuseppe Giordano

Università di Roma «La Sapienza»

La Settimana Santa in Sicilia presenta ancora oggi uno straordinario scenario festivo in cui trovano spazio espressioni diverse della devozione popolare. Dalle pratiche coreutiche a quelle drammatiche, dalla preparazione di manufatti artigianali all'esecuzione di canti in dialetto, i programmi rituali appaiono densi di momenti celebrativi tanto intimi quanto comunitariamente condivisi. Sono giorni di intensa partecipazione collettiva che vedono impegnate specialmente le confraternite laicali, ma anche le associazioni, i gruppi parrocchiali (più raramente le pro-loco), principalmente nell'organizzazione di sfarzose processioni di simulacri o drammatizzazioni con personaggi viventi, così come nella preparazione di manufatti artigianali, macchine festive, cibi e banchetti rituali[1].

La vicenda del Cristo Salvatore, dal suo trionfale ingresso a Gerusalemme alla sua morte e resurrezione, è rievocata in quasi tutti i centri dell'Isola con una serie di azioni drammatiche che perlopiù si pongono in continuità con le liturgie canoniche proposte dalla Chiesa Cattolica, amplificandole nei contenuti ed elaborandone le forme celebrative[2]. Dalle rappresentazioni ambientate all'interno delle chiese, ai riti che si svolgono nelle piazze o lungo percorsi processionali, il panorama appare assai variegato e complesso, con schemi che intrecciano antiche consuetudini con pratiche rituali di più recente introduzione, seguendo un processo di adeguamento e ri-funzionalizzazione delle forme cerimoniali (Buttitta I. *Continuità delle forme*…). Accanto ai riti che prevedono l'impiego di simulacri (soprattutto del Cristo e della Madonna) coesistono vere e proprie drammatizzazioni (localmente denominate in prevalenza *Mortorio*, *Casazza*, *Passioni*) con personaggi in costume che assumono ruoli ispirati alle narrazioni evangeliche. In quest'ultimo caso, sono quasi sempre previsti dialoghi o monologhi che si rifanno perlopiù ad antichi «copioni» scritti da sacerdoti e letterati del passato[3].

1 Sui riti Pasquali in Sicilia si consultino in particolare i testi di Antonino BUTTITTA; inoltre si vedano i volumi di Ignazio BUTTITTA (*Le fiamme dei santi…*; *La memoria lunga…*) e di GIALLOMBARDO.

2 D'altronde, i riti della Settimana Santa, in tutta Europa, già a partire dal Medioevo sono stati considerati i più idonei a uno sviluppo drammatico della liturgia, poi esteso anche ad altre ricorrenze calendariali, secondo gli usi delle Chiese locali (BERNARDI, 38).

3 Giuseppe PITRÈ nel volume *Spettacoli e feste popolari* (1881) riporta, tra l'altro, diverse testimonianze relative a testi drammatici sulla Passione di Cristo, fornendo anche informazioni sugli autori e gli anni in cui vennero scritti o rappresentati. Il testo che ebbe maggiore risonanza, con numerose edizioni, fu certamente quello di Filippo ORIOLES (1687 - 1793), *Il riscatto di Adamo nella morte di Gesù Cristo*: opera composta da un Prologo e tre atti con quarantaquattro personaggi, pubblicato intorno al 1750. A questo componimento ancora oggi si fa ricorso in diversi centri dell'Isola, talvolta in forme ridotte o ampiamente trasformate soprattutto a motivo della trasmissione quasi sempre orale dei dialoghi (NICASTRO).

Mussomeli (CL), *Cantori dell'Arciconfraternita del SS. Sacramento*, Venerdì Santo 2015. Fotografia: G. Mancuso

Se sul piano drammaturgico destano interesse i testi recitati, i costumi indossati, i gesti e i comportamenti esibiti sulla scena rituale, o ancora i movimenti impressi ai simulacri o la loro collocazione all'interno della scena, analoga importanza va attribuita alla componente sonora che caratterizza queste manifestazioni popolari. La musica e il canto, infatti, assumono una particolare rilevanza nell'accompagnare i momenti celebrativi più importanti connessi alla Passione di Cristo: suoni di campane, marce eseguite dai complessi bandistici, ritmi di tamburo, squilli di trombe e frastuoni prodotti con raganelle e crepitacoli (*tròcculi*) si alternano a un ricco repertorio di canti di Passione intonati, con modalità e stili diversi, in quasi tutta l'Isola[4]. Di seguito verranno analizzate le principali espressioni di canto tradizionale che ancora oggi in Sicilia marcano liturgie e drammatizzazioni rituali incentrate sulla Passione di Cristo.

Modelli di canto maschile

I canti della Settimana Santa, denominati localmente *lamenti*, *lamintanzi*, *ladati*, *parti di la Simana*, *parti dâ cruci*, o semplicemente *parti*, per tradizione vengono eseguiti da soli uomini (talvolta detti *lamentatori*) riuniti in piccoli gruppi corali denominati «squadre», collegati perlopiù a confraternite laicali, a gruppi parrocchiali e più raramente a corporazioni di mestiere. Si tratta di repertori di straordinaria ricchezza espressiva, articolati secondo diverse configurazioni sia melodiche sia testuali, ed eseguiti nello stile di canto polivocale o monodico. Questi repertori, insieme ai canti della tradizione natalizia, forniscono un esempio emblematico di trasmissione orale dei saperi musicali, avendo mantenuti pressoché integri gli stili, le modalità esecutive e le forme verbali[5].

All'interno della drammatizzazione il canto diventa fondamentalmente parafrasi sonora dell'azione in atto. Non a caso ciascun brano assume un significato specifico in relazione al momento in cui viene tradizionalmente eseguito, secondo un preciso ordine che segue la scansione canonica del memoriale della Passione e Risurrezione, corrispondente perlopiù alle seguenti fasi: ingresso a Gerusalemme, ultima cena, condanna, ascesa al Calvario, crocifissione, deposizione, sepoltura, resurrezione, incontro con la madre.

Già a partire dalla Domenica delle Palme in molti centri viene rievocata l'entrata a Gerusalemme con azioni drammatiche cui spesso prendono parte personaggi in costume – talvolta anche bambini – che interpretano Cristo o gli apostoli[6]. A Butera, piccolo centro della provincia di Caltanissetta, il corteo processionale è aperto dal simulacro ligneo del Salvatore seguito da dodici confrati in costume che rappresentano gli apostoli. Fra di essi spicca Giuda, che si differenzia dal resto del gruppo per l'abito privo di mantello e per l'assenza di aureola sul capo. Reca in mano una borraccia con liquore e un sacchetto contenente alcune monete che scuote mentre simula un ballo al ritmo di una marcia eseguita dal complesso bandistico durante l'intero percorso processionale. Giunti in prossimità della piazza principale il clero (insieme ad alcuni cantori maschi) intona l'inno *Gloria laus et honor* in una versione melodica locale.

Il medesimo canto è intonato anche a Realmonte (AG), dove la mattina della Domenica delle Palme si svolge una processione alla quale prendono parte dodici confrati che impersonano gli apostoli e un bambino, a dorso di un asino, che impersona Cristo. Al termine della processione che rievoca l'ingresso a Gerusalemme, prima che il corteo faccia l'ingresso in Chiesa Madre, i cantori si posizionano dinanzi al portale ed eseguono l'inno nello stile polivocale.

La pratica del canto polivocale è tuttora diffusa in una estesa area dell'Isola, con una presenza più intensa nella parte centro-orientale e in particolare nelle provincie di Agrigento, Caltanissetta ed Enna. Questo specifico modo di canto testimonia indubbiamente un articolato e complesso meccanismo di trasmissione orale e di realizzazione «estemporanea» del sapere musicale. Presenta una struttura simile a quella del canto «ad accordo», dove una voce solista intona per intero il testo verbale e le altre voci (che possono variare da una a quattro) realizzano sequenze accordali soprattutto in prossimità delle cadenze intermedie e finali (Macchiarella, *I Canti…*, 28).

Il repertorio polivocale accoglie testi verbali in siciliano, in italiano e in latino, questi ultimi provenienti perlopiù da testi liturgici. La presenza di brani in latino testimonia l'origine culta di questi modelli musicali che soprattutto attraverso il ruolo assunto dalle confraternite sono stati tramandati fino a oggi con un certo rigore. Lo studio di questo repertorio musicale, infatti, ha portato a individuare precisi rapporti con la tecnica del falsobordone, documentata nella musica scritta già a partire dal XV secolo ma riconducibile a prassi esecutive tradizionali ancora più antiche (Macchiarella, *Il falsobordone…*). Fra i testi in latino maggiormente presenti in questa tipologia di repertorio figurano lo *Stabat Mater*, il *Popule meus*, il *Miserere*, il *Vexilla regis*, eseguiti in momenti prestabiliti. I cantori infatti, pur non conoscendo appieno il significato del testo cantato (spesso infatti la pronuncia del latino risulta molto offuscata dall'influsso dialettale), riescono tuttavia a coglierne e svelarne il senso più profondo proprio in virtù del momento in cui un brano viene tradizionalmente eseguito.

A Mussomeli (CL), a esempio, una delle località in cui la tradizione polivocale si è mantenuta straordinariamente viva, il canto dello *Stabat Mater* è di norma eseguito in presenza del simulacro dell'Addolorata. A Raffadali (AG), invece, l'*Ecce lignum crucis* viene cantato il Venerdì Santo quando la processione mattutina che rievoca l'ascesa al Calvario di Cristo giunge in prossimità del luogo dove si rappresenterà la crocifissione. Ad Alimena (PA) i *lamentatori* della confraternita dell'Ecce Homo intonano il *Popolo meo* (*Popule meus*) ai piedi del «Calvario» mentre il simulacro di Cristo viene condotto alla croce.

In maniera analoga anche l'esecuzione di canti in siciliano o in italiano localmente obbedisce alla cronologia degli eventi rievocati ritualmente. A Montedoro (CL) il Giovedì Santo durante la cerimonia della *tàvula* (rievocazione dell'ultima cena) i cantori intonano il *Giuda si nni pagà di la Giudìa*, canto che descrive il tradimento di Giuda. Nello stesso paese, il Venerdì Santo, nel momento in cui il simulacro di Cristo viene issato sulla croce i cantori intonano il *Sacri scali*, il cui testo elenca gli strumenti della Passione (le scale, i chiodi, la lancia, etc.). A Cianciana (AG) durante la processione del Venerdì Santo, quando il simulacro di Cristo incontra quello dell'Addolorata i *lamentatori* intonano il brano *Ahimè che vedo, langue Maria*, e a seguire, quando si rappresenta l'incontro col Cireneo intonano *O cuore mio crudele*. Anche a Cerami (EN) nel corso della processione del Venerdì Santo la drammatizzazione degli

4 Tra i contributi bibliografici e discografici dedicati alle tradizioni musicali della Settimana Santa in Sicilia si segnalano: BONANZINGA, «Suoni e gesti…» e *Riti della Pasqua…*; FUGAZZOTTO - SARICA; GAROFALO - GUGGINO; GUGGINO - MACCHIARELLA; MACCHIARELLA, *I canti…*. Trascrizioni musicali di canti della Settimana Santa sono contenute in FAVARA, vol. II.

5 Sui canti del Natale in Sicilia si consulti in particolare l'antologia sonora a cura di GAROFALO, *Il Natale…*.

6 Sul ruolo dei bambini nei contesti rituali in Sicilia si vedano in particolare: BUTTITTA I., *I morti e il grano…*; CUCCO.

Realmonte (AG), *Cantori della Pia Confraternita della Croce*, Venerdì Santo 2014. Fotografia: A. Cottone

eventi è associata all'esecuzione di specifici canti polivocale, quasi a commento delle azioni rituali. A esempio, dinanzi alla Chiesa Madre, dove viene rievocato l'arresto di Cristo i cantori intonano il brano *Quannu a Gesu lu pigghiaru* (Quando a Gesù lo hanno catturato), oppure nel momento in cui avviene l'incontro fra i simulacri di Cristo morto e della Madonna viene intonato il canto *Cianci Maria* (Piange Maria), o ancora, durante il rito della deposizione viene cantato *Lu Calvariu si fici* (Il Calvario si fece), canto che descrive i dolori di Cristo sulla croce.

Lu Calvariu si fici
lu Patruzzu cci appi amuri
e pinsannu a ddu duluri
chi patìu nostru Signuri

Pi li manu lu ttaccaru
cu catini e ferri duri
addumannàmuci pirdunu
a lu nostru Redenturi […]

(Il Calvario si è compiuto / il Padre ha avuto amore / pensando a quel dolore / che patì nostro Signore. // Per le mani lo hanno legato / con catene e ferri duri / chiediamogli perdono / al nostro Redentore.)

All'estesa presenza della polivocalità si contrappone lo stile di canto monodico —anch'esso di pertinenza maschile— presente in un'area relativamente ristretta del Palermitano. I diversi sincronismi che accomunano questo repertorio, sia riguardo al materiale poetico sia riguardo soprattutto agli stili vocali, alle modalità di esecuzione e alle circostanze rituali, tenderebbero a definire un'area stilistica (in relazione alla tradizione musicale orale della Settimana Santa) che si diversifica dal restante panorama musicale osservabile nel medesimo periodo festivo. Ipotesi formulata anche sulla base di alcuni presupposti storico-antropologici relativi all'area in questione (Giordano, *La monodia*…, 115). Il repertorio monodico, a differenza di quello polivocale, è costituito esclusivamente da brani in siciliano (con sporadiche presenze di testi in italiano aulico), escludendo del tutto quelli in latino. Si tratta quasi sempre di canti narrativi organizzati stroficamente in endecasillabi o in ottonari. Più raramente, e soprattutto nei testi di più recente acquisizione, provenienti dalla tradizione italiana, si riscontra la presenta di quartine di settenari con l'ultimo verso tronco, struttura ampiamente utilizzata nella poesia religiosa per musica (Toschi, 21).

I canti monodici della Settimana Santa generalmente presentano strutture melodiche piuttosto semplici in cui assume un ruolo determinante la componente ornamentale affidata alla competenza dei singoli cantori. Questi, infatti, tendono a sfruttare al massimo le risorse stilistiche di cui dispongono, ottenendo risultati del tutto singolari attraverso la combinazione sempre varia di materiali sonori e testuali, e inoltre marcando ciascuna esecuzione di una forte connotazione emotiva resa attraverso lo stile vocale e la performance gestuale. Si tratta dunque di preziosi «oggetti sonori» che assumono forme mai del tutto finite ma continuamente rimodellate a ogni nuova esecuzione. Assai raro, nell'area interessata dalla monodia, è l'intervento dei cantori all'interno delle chiese e del tutto assenti sono le esecuzioni durante le liturgie. Piuttosto, questi repertori vengono eseguiti in maniera itinerante, soprattutto nella notte tra il Giovedì e il Venerdì Santo, seguendo tragitti tradizionali (chiamati di solito «via dei santi» o «strada dei santi») che frequentemente coincidono con i percorsi processionali che l'indomani saranno compiuti dalle processioni funebri del Cristo morto e dell'Addolorata, quasi preannunciando gli esiti della dolorosa, e ancora incompiuta, vicenda di Cristo. Non a caso, molto marcato in questo modello di canto è l'aspetto della «chiamata», dell'ammonimento cristiano, reso attraverso una serie di versi con i quali di norma si dà inizio a ogni esecuzione, richiamando i fedeli anzitutto al pentimento ma anche al perdono, pur sempre all'interno di una cornice poetica che raccoglie i sentimenti di cordoglio per la morte del Cristo.

A Ciaculli (piccola borgata alla periferia di Palermo), ad esempio, per tutta la notte del Giovedì Santo i cantori percorrono le vie della borgata, scuotendo i crepitacoli (*tròcculi*) e intervallandone il suono con l'intonazione di alcuni distici.

Tu chi dormi nta stu lettu
a Diu cci hai peru lu rispettu.

Sùsiti prestu e nun tardari
ca Diu ti voli pirdunari

Veni Veni o piccaturi
ca ti chiama lu signuri

E ti chiama ar alta vuci
Gesù Cristu è mortu ncruci. […]

(Tu che dormi su questo letto / per Dio hai perso rispetto. // Alzati presto e non tardare / perché Dio ti vuole perdonare. // Vieni, vieni o peccatore / perché ti chiama il Signore. // E ti chiama ad alta voce / Gesù Cristo è morto in croce.)

Molto diffuso nei canti di Passione è il tema della cosiddetta *cerca* dell'Addolorata, in cui è descritta l'affannosa ricerca del figlio condannato a morte da parte di Maria che si pone in dialogo sia con i *mastri* (gli artigiani) incaricati di preparare gli strumenti della Passione (la croce, i chiodi, la corona di spine) sia con altri personaggi connessi alle narrazioni evangeliche (san Giovanni, la Maddalena, la Veronica). A Misilmeri (Pa), questo tema narrativo è presente fra i canti che i confrati, anch'essi riuniti in «squadre», eseguono per le vie del paese il Giovedì Santo a partire dalla mezzanotte, intervallando ciascuna strofa con il suono di numerose tabelle (*tròcculi*). Il mesto suono di questi strumenti (le «campane di legno») identifica l'intera azione rituale, detta proprio *trucculiata*, che nel sentimento comune drammatizza il passaggio dell'Addolorata per le vie del paese in cerca del figlio (Giordano, *La trucculiata*…, 85). È l'elemento sonoro, in questo caso il canto, a richiamare la presenza reale della divinità attraverso appositi intermediari: i cantori. A loro, infatti, i devoti usano offrire cibi e bevande durante il percorso processionale, destinando l'offerta anche in suffragio dei defunti. Del canto si riportano a seguire alcune strofe iniziali.

Agghiurnannu lu lùnniri matinu
la matri santa si misi ncamminu
la matri santa si misi ncamminu
iava circannu lu so figghiu Sarvaturi.

La ncontra un vicchiareddu e cci dici:
«C'aviti matri santa ca chianciti?
c'aviti matri santa ca chianciti?»
«Haiu persu a lu me figghiu Sarvaturi».

«Va iti arreri i porti ri Pilatu,
lu iti âsciari nchiusu ncatinatu,
va iti arreri i porti ri Pilatu,
nchiusu lu iti âsciari ncatinatu».

Tuppì tuppì. «Cu è ddocu?». «Iu sù to Matri
«Forsi è dda sfurtunata ri me Matri,
forsi è dda sfurtunata ri me Matri,
ca va circannu a lu so figghiu Sarvaturi». […]

(All'alba del lunedì mattina / la Madre Santa si mise in cammino / la Madre Santa si mise in cammino / cercando il suo Figlio Salvatore. // La incontra un vecchietto e le dice: / «Cosa avete Madre Santa che piangete? / Cosa avete Madre Santa che piangete?» / «Ho perso mio Figlio Salvatore». // «Andate dietro le porte di Pilato, / lo troverete rinchiuso e incatenato, / andate dietro

le porte di Pilato, / lo trovate rinchiuso e incatenato». // *Tuppì tuppì* [suono onomatopeico] «Chi ci sta?», «Io sono tua Madre» / «forse è quella sfortunata di mia Madre, / forse è quella sfortunata di mia Madre, / in cerca del suo Figlio Salvatore».)

Una significativa eccezione al modello monodico di tipo sillabico è costituita dai canti spiccatamente melismatici di Villabate, paese alle porte del capoluogo siciliano. Qui fino a pochi anni addietro, per tradizione, l'esecuzione delle *parti* era prerogativa assoluta dei carrettieri. Infatti, alcuni aspetti stilistici e formali del canto *a la carrittera* (al modo dei carrettieri) sono rintracciabili nel repertorio vocale della Settimana Santa[7]. Oggi, con la scomparsa di questa categoria professionale, a eseguire le *parti* del Giovedì Santo sono soprattutto i figli e i nipoti degli ex carrettieri cui si sono unite alcune donne (anch'esse perlopiù parenti di ex carrettieri) con l'intento di continuare questa tradizione locale che rischiava di declinare.

Il ruolo musicale delle donne

Alla predominante presenza degli uomini nei riti musicali che hanno luogo all'esterno delle chiese, soprattutto durante le processioni notturne, si contrappone il ruolo delle donne, le quali assumono il pieno controllo delle pratiche devozionali che si svolgono perlopiù nelle abitazioni private o all'interno delle chiese. A loro spetta intonare rosari e canti devozionali sulla Passione di Cristo, e soprattutto curano il culto all'Addolorata. Sono le donne, attraverso il canto, a esprimere cordoglio e solidarietà a Maria che soffre la morte del figlio, proprio come nelle culture tradizionali avveniva in occasione di un lutto.

A Mezzojuso (Pa), il Giovedì Santo, centinaia di donne (bambine e ragazze comprese) indossano abiti neri e coprono il capo con un velo, intonando rosari e canti di Passione durante la processione serale dell'Addolorata.

A Castellammare del Golfo (Tp), il Venerdì Santo le donne usano ancora intonare il *Rosario della Passione* dinanzi al fercolo dell'Addolorata.

A li peri di la cruci
c'è Giuvanni e Mantalena
Mantalena chi chiancìa
e Giuvanni chi priava
chi priava lu Signuri
pi nuatri piccaturi.

Cruci santa, cruci vera
di cu fùstivu adurata?
Di Giuvanni e Mantalena
bedda Matri Addulurata.

(Ai piedi della croce / ci stanno Giovanni e Maddalena / Maddalena che piangeva / e Giovanni che pregava / che pregava il Signore / per noi peccatori. // Croce santa, croce vera / da chi foste adorata? // Da Giovanni e Maddalena / bella Madre Addolorata.)

In diversi paesi ancora oggi sono le donne a vegliare per tutta la notte del Venerdì il Cristo morto, deposto al centro della chiesa su una lettiga (*catalettu*), intonando rosari e canti, mettendo in atto comportamenti del tutto analoghi a quelli esibiti durante le veglie funebri.

Numerose sono anche le intonazioni femminili dello *Stabat Mater*, sia nella versione latina sia adoperando parafrasi in italiano e più raramente in siciliano. A Villafrati (Pa), a esempio, durante il rito della deposizione le donne intonano il canto *Stava Maria dolente*, una fra le più diffuse parafrasi del testo latino (Giordano, *Stabat Mater*…, 134).

Il canto delle Passioni liturgiche

Una fra le più interessanti pratiche musicali liturgiche che riflettono una antica tendenza alla drammatizzazione della liturgia è certamente il canto della *Passio*, che si sviluppò all'interno di quella che è stata definita «la più antica forma di dramma liturgico», ovvero la celebrazione della messa (Cattin, 144).

L'uso di intonare il racconto della Passione liturgica in latino —sia la Domenica delle Palme sia il Venerdì Santo— permane ancora in diversi centri dell'Isola. Si tratta di interessanti tradizioni musicali che si sono trasmesse quasi sempre per via orale. Le Passioni documentate in Sicilia alternano agli schemi gregoriani della cantillazione ben più articolate melodie tradizionali, solistiche o corali, utilizzate per dar voce ai personaggi del racconto evangelico (Cristo, i discepoli, Pilato, il centurione, l'ancella, etc.)[8].

La *Passio* intonata a Realmonte (Ag), oltre a testimoniare un singolare esempio di tradizione musicale liturgica trasmessa oralmente e ancora oggi in vigore, desta un particolare interesse perché in essa permangono tratti di quella che nel passato certamente doveva essere una più estesa azione drammatica inserita nella liturgia, così come testimoniato da certi comportamenti rituali esibiti dai cantori e dai fedeli durante il canto. Ad esempio, il cantore che interpreta Pilato, nel momento in cui pronuncia la frase «*Quod scripsi, scripsi*» usa ancora lanciare dalla cantoria, sul lato sinistro del presbiterio (dunque ben visibile all'intera assemblea), un foglio insieme a una penna di volatile, a rappresentare visivamente l'irrevocabilità della scelta fatta da Pilato su ciò che doveva scriversi sul cartiglio da esporre sulla croce. O ancora, durante la parte conclusiva *Et inclinato capite tradidit spiritum* sia i cantori sia i fedeli usano percuotere le panche con le mani o con i piedi producendo uno strepito che nel sentire comune vuole evocare il terremoto avvenuto alla morte del Cristo, in maniera del tutto analoga a quanto avveniva durante il Mattutino delle Tenebre in altri paesi siciliani[9].

Due repertori in stile operistico

Accanto al vasto repertorio di canti tradizionali in siciliano o in latino si rilevano alcune pratiche musicali dal carattere tipicamente oratoriale che stilisticamente risentono dell'influsso operistico del tempo. In particolare, ampiamente diffuse in Sicilia sono la pratica delle *Tre ore di agonia* e il canto delle *Sette spade dell'Addolorata*, due tradizioni musicali che trovano impiego in specifici momenti della Settimana Santa.

Il rito paraliturgico delle *Tre ore di agonia* solitamente ha luogo il pomeriggio del Venerdì Santo (talvolta anche il Martedì) in diverse località della Sicilia —fra cui Aragona (Ag), Cammarata (Ag), Caccamo (Pa), Cerda (Pa)— e prevede l'esecuzione di alcune composizioni musicali (corali o solistiche) incentrate sulle ultime sette parole pronunciate da Cristo sulla croce, i cui testi poetici sembrano provenire dagli ambienti gesuitici[10]. Il rito musicale, soprattutto nel passato, era di norma associato a momenti di drammatizzazione con personaggi viventi o con movimenti impressi ad alcuni simulacri. A Cammarata, le *Sette parole* vengono eseguite dal coro accompagnato dall'organo in una versione musicale locale a tre voci che molto risente dello stile operistico ottocentesco. Al canto dell'ultima parola viene fatto reclinare il capo a un grande crocifisso esposto al centro del presbiterio, simulandone la morte. A seguire si svolge la deposizione e la processione funebre per le vie del paese. La musica per le *Sette Parole* cantate a Caccamo fu invece composta intorno alla fine del XIX secolo da Matteo Aglialoro, musicista del luogo abbastanza attivo in quel periodo. Anche questa versione musicale, per coro e organo, presenta evidenti tratti riconducibili allo stile operistico del tempo.

Altrettanto diffuso in molti centri dell'Isola è il canto delle *Sette spade*, che rievoca i dolori dell'Addolorata. Di norma viene eseguito il Venerdì Santo, all'interno delle chiese dove si custodisce il simulacro dell'Addolorata, durante azioni paraliturgiche di chiara ispirazione drammatica. Si riscontrano sia versioni in italiano aulico, per esempio a Chiaramonte Gulfi (Rg), sia traduzioni in siciliano, per esempio a Comiso (Rg), Leonforte (En), Licodia Eubea (Ct) dove il canto è chiamato anche *Curunedda di Maria Addulurata* (Coroncina di Maria Addolorata). Con molta probabilità il testo fu composto da un sacerdote nel XIX secolo e poi affidato al talento compositivo di musicisti del tempo (Garofalo, *Sicily. Music*…,12). Per questa ragione le diverse intonazioni documentate (solistiche o corali, con accompagnamento di organo o di complesso bandistico) presentano evidenti tratti riconducibili allo stile operistico del tempo. Di seguito si riporta il testo verbale della prima *Spada* (coincidente con la prima strofa) così come viene cantata a Comiso.

7 Sul canto dei carrettieri si consultino in particolare: GAROFALO, *I canti dei carrettieri*…; GUGGINO, «Le canzuni dei carrettieri…»).

8 Al canto delle Passioni liturgiche documentate in Sicilia è dedicato un paragrafo in GIORDANO, «Tradizioni musicali…».

9 Sui Mattutini delle Tenebre si consulti GRASSI, 1990; sull'uso dei frastuoni rituali in Sicilia si veda BONANZINGA, *Forme sonore*…, 39.

10 Sull'origine e diffusione della pratica musicale delle *Tre ore di agonia* si consulti in particolare l'articolo di MAX WEBER.

(cantato)

Oh chi pena a lu to cori
fuorru, o Virgini Maria
di lu Viecchiu ddi paroli
quannu in bracciu Gesù avìa:

«Ssu to figghiu tantu beddu
ti sarà com'un cutieddu».
Chista fu la prima spata
o gran Matri Addulurata.

(recitato)

Ssa to spata e ssu duluri
chi pruvasti accussì forti
dallu a mia nell'ultim'uri
d'agonìa della mia morti.

(*Prima spada*: O che pena al tuo cuore / furono, o Vergine Maria / del Vecchio quelle parole / quando in braccio Gesù aveva: / «Questo tuo figlio tanto bello / ti sarà come un coltello». / Questa fu la prima spada / o gran Madre Addolorata. // *Ritornello*: Questa tua spada e questo dolore / che provasti così forte / dallo a me nell'ultima ora / d'agonia della mia morte.)

I repertori vocali con accompagnamento bandistico

Nei giorni della Settimana Santa, le bande musicali, oltre a eseguire marce funebri, accompagnano esecuzioni corali eseguite dai fedeli[11]. In diverse località, fra cui Ventimiglia di Sicilia (Pa) e Castelbuono (Pa), durante la processione del Venerdì Santo la banda musicale accompagna il canto dello *Stabat Mater* (in versioni melodiche locali) eseguito dai fedeli in punti prestabiliti dell'itinerario. Ad Aragona (Ag), invece, già dalla mattina dello stesso giorno, durante il rito della Crocifissione, si usa intonare il cosiddetto *Vero Filio*, brano per coro e banda composto alla fine del XIX secolo da un maestro del locale complesso bandistico, il cui testo, modificato nella pronuncia popolare, coincide con le parole pronunciate dal Centurione alla morte di Cristo: *Vere Filius Dei erat iste*.

A Bagheria (Pa), al rientro della processione funebre del Cristo morto e dell'Addolorata, la banda accompagna il coro dei fedeli nell'esecuzione di un inno in siciliano all'Addolorata.

Fra i brani con accompagnamento bandistico più diffusi soprattutto nelle provincie di Agrigento, Caltanissetta ed Enna vi è certamente il canto *Ah! Si versate lagrime*, che rappresenta l'emblema sonoro di molte processioni, tanto da essere eseguito di norma all'uscita o al rientro dei fercoli processionali, o anche nel momento dell'incontro fra Cristo e la Madre, come accade anche a Raffadali e a San Biagio Platani, entrambi in provincia di Agrigento. Il testo di seguito riportato si riferisce alla versione eseguita a Caltanissetta, dove il brano tradizionalmente assume la denominazione di *Lode a Cristo*.

Ah! Sì versate lagrime
angeli mesti in cielo
vestì di lutto velo
l'amato ben morì.

Morì per man dei barbari
morì trafitto in croce
soffrì la pena atroce
il Redentor spirò.

Morì, spirò
il Redentor morì, spirò.

I suoni della resurrezione

Molteplici riti festivi celebrano tradizionalmente la Resurrezione di Cristo già a partire dal Sabato Santo, quando in diverse località si azionano a distesa tutte campane delle chiese per annunziare il lieto evento. Nelle chiese di alcuni paesi, all'intonazione del *Gloria in excelsis Deo* durante la veglia pasquale, si usa ancora lasciare cadere una grande tela violacea (*a tila*) che nei giorni della Quaresima ha coperto l'area del presbiterio in segno di mestizia, rendendo visibile l'immagine di Cristo risorto posta sull'altare. A questo gesto sono tuttora associati spari di mortai, suoni di campane e acclamazioni festive.

Rispetto alla più articolata scansione rituale che caratterizza i giorni della Passione, le manifestazioni drammatiche che hanno luogo la Domenica di Pasqua sono quasi sempre inscrivibili all'interno di uno schema cerimoniale comune: l'incontro (denominato localmente *ncontru*, *scontru*, *giunta*, *pacì*) fra i simulacri di Cristo risorto e della Madre rappresentato soprattutto attraverso «corse» e movimenti di danza impresse ai fercoli. Talvolta è anche prevista la presenza di altri simulacri di santi (soprattutto san Michele Arcangelo, cui spetta il compito di dare l'annuncio della resurrezione a Maria), oppure di «giganti» di cartapesta che di norma rappresentano gli apostoli. A Prizzi (Pa) tre uomini che impersonano la «morte» e i «diavoli» tentano di ostacolare l'Incontro prima di essere sconfitti dall'arrivo di un «angelo». La componente sonora che caratterizza questi riti è pressoché affidata esclusivamente alla presenza di complessi bandistici che intonano marce allegre e ballabili o all'intervento di gruppi di *tamburinai*. Piuttosto rari sono i canti connessi alla resurrezione. Acquista pertanto un rilievo maggiore l'intonazione di qualche rosario in siciliano o di alcuni canti tradizionali[12].

A Scicli (Rg) durante il rito della *Pace* due bambini vestiti da angeli, posti sui fercoli della Madonna Annunziata e del Cristo risorto, si alternano nell'intonazione del *Regina coeli* in una versione melodica tradizionale del luogo. A Misilmeri (Pa) il giorno di Pasqua, fino agli anni Cinquanta circa, numerosi bambini vestiti da santi gettavano petali lungo il percorso processionale intonando a cantilena la seguente strofa:

Alleluia! Già Gesù risuscitò.
Vedo la tomba splendida
splendida come un giglio
Maria ritrova il figlio
presto se l'abbracciò.

11 Sulle bande musicali in Sicilia si consulti in particolare l'antologia sonora di Pennino - Politi.

12 Un rosario in siciliano intonato il giorno di Pasqua a Sant'Anna di Caltabellotta (Ag) è contenuto in BONANZINGA, *Documenti sonori…*, traccia 18.

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI E DISCOGRAFICI[13]

BERNARDI, Claudio. *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia*. Milano: Vita e Pensiero, 1991.

BONANZINGA, Sergio. *Forme sonore e spazio simbolico. Tradizioni musicali in Sicilia*. Palermo: Folkstudio, 1993.

BONANZINGA, Sergio (a cura di). *Documenti sonori dell'Archivio Etnomusicale Siciliano. Il ciclo dell'anno*, coll. Di R. Perricone. Palermo: Centro per le Iniziative Musicali in Sicilia, *cd.*1996.

BONANZINGA, Sergio. «*Suoni e gesti della Pasqua in Sicilia*». In *Archivio Antropologico Mediterraneo*, I/VII, 5-7, 2002, pp.181-190.

BONANZINGA, Sergio (a cura di). *Riti della Pasqua in Sicilia*. Palermo: Università degli Studi di Palermo – Dipartimento di Beni Culturali, *dvd.*2002.

BUTTITTA, Antonino. *Pasqua in Sicilia*, con fotografie di Melo Minnella. Palermo: Grafindustria, 1978.

BUTTITTA, Antonino (a cura di). *Le feste di Pasqua in Sicilia*. Palermo: Sicilian Tourist Service, 1990.

BUTTITTA, Ignazio. *Le fiamme dei santi. Usi rituali del fuoco in Sicilia*. Roma: Meltemi, 1999.

BUTTITTA, Ignazio. *La memoria lunga. Simboli e riti della religiosità tradizionali*. Roma: Meltemi, 2002.

BUTTITTA, Ignazio. *I morti e il grano. Tempi del lavoro e ritmi della festa*. Roma: Meltemi, 2006.

BUTTITTA, Ignazio. *Continuità delle forme e mutamento dei sensi. Ricerche e analisi del simbolismo festivo*. Acireale-Roma: Bonanno, 2013.

CATTIN, Giulio. *La monodia nel Medioevo*. Torino: Il Mulino, 2011.

CUCCO, Angelo. «Bambini vicari». In *Dialoghi mediterranei* (istitutoeuroarabo.it/DM). N. 17, 2016.

FAVARA, Alberto. *Corpus di musiche popolari siciliane*, 2 voll., a cura di O. Tiby. Palermo: Accademia di Scienze Lettere e Arti di Palermo, 1957.

FUGAZZOTTO, Giuliana e Mario SARICA. (a cura di). *I doli dû Signuri. Canti della Settimana Santa in Sicilia (Province di Catania, Enna e Messina)*. Taranta-Sud-Nord-Archè, *cd.*1994.

GAROFALO, Girolamo. «I canti dei carrettieri della Provincia di Palermo: per un'analisi formalizzata del repertorio». In *Culture musicali*. 12-14, 1989, pp. 80-105.

GAROFALO, Girolamo (a cura di). *Il Natale in Sicilia*, presentazione di Elsa Guggino, 2 dischi. Milano: Albatros ALB 23, *d.*1990.

GAROFALO, Girolamo. *Sicily. Music of the Holy Week*. Booklet allegato a Garofalo – Guggino 1993.

GAROFALO, Girolamo e Elsa GUGGINO. *Sicily. Music of the Holy Week*, Auvidis-Unesco, D 8210, *cd.*1993.

GIALLOMBARDO, Fatima. *La tavola, l'altare, la strada. Scenari del cibo in Sicilia*. Palermo: Sellerio, 2003.

GIORDANO, Giuseppe. «A trucculiata di Misilmeri». In *Bollettino della Nastroteca della Regione Siciliana*. II, 2008, pp. 85-92.

GIORDANO, Giuseppe. *La monodia di tradizione orale per la Settimana Santa in Sicilia. Ambiti di competenza maschile*, tesi di laurea magistrale in Musicologia. Università di Palermo (relatore Sergio Bonanzinga), 2009.

GIORDANO, Giuseppe. «Stabat Mater di tradizione orale in Sicilia». In *Archivio Antropologico Mediterraneo*. Anno XII/XIII, 2011, pp. 131-146.

GIORDANO, Giuseppe. «Tradizioni musicali liturgiche e paraliturgiche in Sicilia: acquisizioni recenti e prospettive future». In *Atti del convegno. Per Roberto Leydi. Canti liturgici di tradizione orale: le ricerche dell'ultimo decennio*. A cura di Maurizio Agamennone. Venezia: Fondazione Levi, 2016.

GRASSI, Luigi. «I Mattutini delle Tenebre. Un rito e i suoi significati». In *Quaderni Storici*. XXV/2, 1990, pp. 563-586.

GUGGINO, Elsa. «Le canzuni dei carrettieri». In *Nuove effemeridi*. N. 40, 1997, pp. 75-81.

GUGGINO, Elsa e Ignazio MACCHIARELLA (a cura di). *La Settimana Santa in Sicilia*. Milano: Albatros, VPA 8490, *d.*1987.

MACCHIARELLA, Ignazio. *I Canti della Settimana Santa in Sicilia*. Palermo: Folkstudio, 1993.

MACCHIARELLA, Ignazio.*Il falsobordone fra tradizione orale e scritta*. Lucca: Libreria Musicale Italiana, 1995.

NICASTRO, Guido. «Il teatro dal Quattrocento al Settecento». In *Storia della Sicilia*. a cura di Rosario Romeo. Napoli: Società Editrice Storia di Napoli e della Sicilia: 1980, vol. IV, pp. 577-615.

PENNINO, Gaetano e Fabio POLITI (a cura di). *Bande musicali di Sicilia*, tre dischi. Palermo: Albatros AlB 22, presentazione di Elsa Guggino, Folkstudio, *d.*1989.

PITRÈ, Giuseppe. *Spettacoli e feste popolari*. Palermo: Pedone Lauriel, 1881.

TOSCHI, Paolo. *La poesia popolare religiosa in Italia*. Firenze: Olschki, 1935.

13 d. = disco; cd. = compact disc; dvd. = digital versatile disc

CAMINOS DE PASIÓN. LA SEMANA SANTA EN EL CORAZÓN DE ANDALUCÍA

Encarnación Giráldez Cejudo

Asociación Ruta "Caminos de Pasión»

Caminos de Pasión es una ruta cultural y turística que nace de la unión varios municipios del interior de Andalucía para la puesta en valor de su Semana Santa en el año 2002. Para ello se crea la Asociación para el desarrollo turístico de la ruta Caminos de Pasión. En el 2007 consiguen el apoyo de la Consejería de Turismo de la Junta de Andalucía, con la firma del primer acuerdo de colaboración para el desarrollo turístico de la ruta mediante un plan de promoción y comercialización turística. Al que le seguiría una colaboración que se mantiene hasta hoy día. Con ello se apostaba por la puesta en valor de municipios de tamaño medio en el centro geográfico de Andalucía, agrovillas que habían contado históricamente con una gran importancia social, religiosa y cultural. Todos ellos situados justo en el espacio geográfico central de la comunidad, entre las principales capitales andaluzas (Sevilla, Córdoba, Granada, Málaga y Jaén).

Estos pueblos poseían una Semana Santa declarada de interés turístico de Andalucía, a través del Decreto 15/2004 que tenía por objeto la regulación de aquellas Fiestas de Semana Santa que manifestaban y desarrollaban valores propios y de tradición popular y que además poseían un especial atractivo turístico.

Los requisitos para su declaración incluían que la fiesta en sí contribuyese de manera notable al desarrollo de los valores propios y de tradición popular de Andalucía, favoreciendo el conocimiento de los recursos turísticos y el fomento y difusión de la región desde una perspectiva turística. Ello sumado a los itinerarios, para que se tratasen de recorridos históricos, culturales, patrimoniales, artísticos o gastronómicos que en sí mismos fuesen un recurso turístico.

Con la Orden del 17 de julio de 2006 este distintivo se hace extensivo a todas las fiestas de Semana Santa andaluzas, dada la riqueza y diversidad de la fiesta en la región. Por ello, pierde el valor que esta declaración suponía para estas localidades. Aún así los municipios continúan basando el argumento principal de la ruta en el atractivo de su Semana Santa, si bien también, se concibe como un atractivo más dentro de lugares que van a utilizar su autenticidad, tradiciones y patrimonio intangible como estrategia diferenciadora para competir dentro de la industria turística y buscar la diferenciación del destino.

En 2008, bajo el eslogan «Caminos de Pasión, corazón de Andalucía» comienza a promocionarse los municipios integrantes, dando a conocer una importante oferta cultural de una Andalucía de interior más desconocida, con un rico patrimonio tangible e intangible; histórico-artístico, gastronómico, artesanal, festivo, y folclórico, con un especial inciso en sus tradiciones y su religiosidad.

Actualmente la ruta está integrada por los siguientes municipios:

Alcalá la Real (Jaén). Se trata de un enclave estratégico en la historia de Andalucía. La ciudad emociona al viajero por su hospitalidad y sobriedad. En la Fortaleza de la Mota, dominando el horizonte, se encuentra el Centro de Interpretación 'Vida en la Frontera'. Además el municipio cuenta con un rico legado patrimonial y artesanal.

Baena (Córdoba). Ciudad milenaria con importantes yacimientos arqueológicos, siendo el más significativo el Parque Arqueológico de Torreparedones. Conserva en el casco antiguo parte de su fortaleza y el entramado de las calles de la almedina árabe. Tierra de tradición olivarera, posee la Denominación de Origen de aceite más antigua de España.

Cabra (Córdoba). En el centro geográfico de Andalucía y en pleno Parque Natural de las Sierras Subbética, se encuentra Cabra, ciudad con gran patrimonio monumental en su mayoría procedente del Barroco, con importantes tradiciones y fiestas. Custodiada por sierras, manantiales y parajes naturales de gran relevancia.

Carmona (Sevilla). Ciudad rodeada por la fértil vega sevillana, posee uno de los conjuntos patrimoniales más importantes de Andalucía. Heredera de la Bética romana, la variedad y riqueza patrimonial se ve reflejada en su arquitectura religiosa y civil, así como en los numerosos edificios de época romana, islámica, barroca o contemporánea.

Écija (Sevilla). Considerada como uno de los centros artísticos más importantes de Andalucía, la Ciudad de las Torres y del Sol sorprende por su excepcional patrimonio. Conocer su pasado es conocer la historia de Andalucía, destacando la huella que diferentes civilizaciones han dejado en la ciudad. Especialmente destacadas son sus importantes restos romanos y las muestras de su esplendor barroco.

Lucena (Córdoba). Conocida como la Perla de Sefarad, conserva de este importante legado, la Necrópolis Judía excavada más grande de la península ibérica. El barroco cordobés tiene sus principales exponentes en esta ciudad en el sagrario de la Parroquia de San Mateo y el Santuario de Ntra. Sra. de Araceli. Hoy, es un pueblo donde la tradición, el arraigo y la identidad cultural brillan con luz propia.

Osuna (Sevilla). Joya patrimonial de la campiña sevillana, la Villa ducal de Osuna está declarada Conjunto Histórico-Artístico. Dominando la ciudad nos encontramos con la Iglesia Colegial, la Universidad y el Monasterio de la Encarnación, herencia del desarrollo urbanístico de los duques de Osuna. Su rico pasado romano se deja advertir en el teatro o la necrópolis hipogea de las cuevas.

Priego de Córdoba (Córdoba). Situado en el Parque Natural de las Sierras Subbéticas, el municipio conserva toda la esencia andaluza que podremos descubrir en el bello Barrio de la Villa, de origen musulmán, en su magnífico legado barroco, en sus singulares edificios civiles o en el manar constante de sus fuentes.

Puente Genil (Córdoba). Atravesada por el histórico río Genil, una singular arquitectura industrial del siglo XIX se extiende por sus dos orillas. Destacan sus tradiciones, sobresaliendo la Semana Santa; su legado histórico-arqueológico, como la villa romana de Fuente Álamo; o su gastronomía, con su afamado dulce de membrillo.

Utrera (Sevilla). Enclavada entre la campiña Sevillana y las marismas del Guadalquivir, destaca su arte monumental a la vista en la alta Torre de Santa María, con el Santuario de Ntra. Sra. de Consolación, importante centro de culto y peregrinación, como máximo exponente. Cuna de grandes figuras del flamenco y de una rica gastronomía superada por su excelente pastelería, de la que destacan los famosos Mostachones.

En relación a su Semana Santa, contamos en la ruta con diferentes tipos de manifestaciones y tradiciones religiosas. Por una parte los municipios de la provincia de Sevilla cuentan con una Semana Santa, que aunque con matices propios y un rico patrimonio artístico e imaginería, siguen el modelo de procesiones al estilo sevillano. Mientras que los municipios de Córdoba y Jaén, mantienen en su mayoría vestigios de escenificaciones y representaciones de los antiguos autos sacramentales. A continuación se detallan algunos de los rasgos más característicos de cada localidad:

Alcalá la Real. La Semana Santa en Alcalá la Real tiene como principal característica la unión de la religiosidad y la algarabía popular plasmada en sus pasos mímicos, escenificados o pregonados y en figuras con rostrillos. En la actualidad, los pasos son representados en la calle por la cofradía del Ecce-Homo y Jesús en la Columna y por los Apóstoles de Jesús. Los pregoneros enlutados y con sombreros de ala ancha y lazo violeta vocean cantos desgarrados, mezcla de poesía y prosa, de entonación y musicalidad peculiares, cuyas intervenciones terminan con toques de trompetas roncas.

Baena. Hablar de la Semana Santa de Baena, declarada Fiesta de Interés Turístico Nacional, es hablar de las turbas de judíos coliblancos y colinegros y de sus peculiares tambores que redoblan ininterrumpidamente durante la fiesta, de los pasos o escenificaciones y de las típicas figuras bíblicas. La figura del cofrade judío es uno de los rasgos más originales y llamativos. Su marca e indumentaria es tan profunda que ha dejado un sello propio en las distintas cofradías, que se dividen en cofradías blancas (de cola blanca) y cofradías negras (de cola negra) según el color de las crines de caballo que luzcan los judíos en sus cascos.

Cabra. Declarada Fiesta de Interés Turístico Nacional, la Semana Santa de Cabra se caracteriza por el importante número de pasos que procesionan durante todos los días por sus calles, contando con 29 hermandades de Pasión. Entre el innumerable elenco de particularidades que enriquecen su celebración se encuentra la representación de los judíos y cristianos, el sonido de los añafiles o «abejorros», el toque de «rompevelos» y las saetas que se escuchan en la madrugada del Viernes Santo.

Carmona. La Semana Santa de Carmona destaca por su imaginería, ya que cuenta con imágenes únicas y de valor incalculable entre las que habría que conceder un lugar privilegiado al Señor de la Amargura. Éste fue realizado por Jorge Fernández Alemán en 1521, es la pieza datada más antigua que procesiona durante la Semana Santa en Andalucía y se encuentra en la Iglesia de San Felipe.

Semana Santa de Puente Genil

Écija. La Semana Santa de Écija ofrece a los visitantes un total de treinta pasos y trece hermandades que hacen honor a sus iglesias y conventos. La mayoría de estas cofradías se fundaron en el siglo XVI. Grandes escultores como Pedro Roldán, Juan de Mesa o Montes de Oca, fueron añadiendo con sus obras un matiz barroco en los siglos XVII y XVIII. El realismo de las imágenes, las tallas en madera dorada y su orfebrería son equiparables a la de grandes ciudades.

Lucena. La mayor seña de identidad de la Semana Santa de Lucena es «La Santería», una tradición que la hace diferente y que destaca por la forma en la que «los santeros» llevan a hombros los pasos por las calles de acuerdo con unas estrictas normas de respeto y severa solemnidad. Son representativos el sonido de «el torralbo», que anuncia el paso de algunas procesiones y el toque de tambor, ambos, elementos sustanciales en «el santear».

Osuna. La Semana Santa de Osuna destaca por el incalculable valor de las tallas que componen su imaginería y que se deben a autores como Juan de Mesa, Vicente de Tena o José de Mora. Su localización geográfica, a medio camino entre Sevilla y Granada, ha marcado la génesis y el desarrollo de su Semana Santa, en la que convergen las tradiciones del occidente y el oriente andaluz. A ello hay que sumar la monumentalidad y belleza de las calles por las que los pasos procesionan, convirtiéndolo en un evento único.

Priego de Córdoba. La Semana Santa de Priego de Córdoba se caracteriza por su solemnidad. Las distintas hermandades realizan sus estaciones de penitencia con una preparación impecable y de gran uniformidad. La celebración encuentra un punto de contraste con la explosión popular del ritual que se celebra el Viernes Santo, cuando una ingente cantidad de personas anhelan situarse bajo las andas del Nazareno para subir hasta el Calvario, levantando los tradicionales y simbólicos «hornazos», a la espera de la bendición de Jesús.

Puente Genil. Localmente conocida como «la Manantа», la Semana Santa de Puente Genil representa una de las manifestaciones de religiosidad popular más importantes de Andalucía. El elemento más original y representativo lo componen las más de 400 figuras bíblicas que desfilan junto a las procesiones, representando personajes del Antiguo y Nuevo Testamento, así como símbolos y alegorías de la religión. Las figuras bíblicas se articulan en corporaciones, que son asociaciones cívico-religiosas con sede en los cuarteles de Semana Santa, cuya actividad se desarrolla a lo largo de todo el año.

Utrera. Las diez hermandades de penitencia, cuatro de gloria y dos Sacramentales atesoran un rico patrimonio artístico de estilo manierista, barroco, neoclásico, romántico y neobarroco, prueba del apoyo popular con el que desde el siglo XV y hasta la actualidad han contado. Su Semana Santa está llena de momentos mágicos y emotivos, que cuenta con algunas escenas únicas como, el cante por alboreá al Cristo de los Gitanos. Son momentos de gran expectación la salida de las cofradías de Santa María, el paso por la antigua puerta de la Villa del palio de la Virgen de los Desamparados, el repique de gloria del Domingo de Resurrección o el tañido de la matraca el Viernes Santo.

Desde Caminos de Pasión se está desarrollando una importante colaboración con hermandades y cofradías locales para poner en valor el rico legado que atesoran y que forma parte del patrimonio de la Semana Santa. Con el objeto de buscar también la desestacionalización turística de este atractivo, se pretende poder mostrar este patrimonio, no sólo durante la semana de pasión, sino también todo el año. Para ello se llevan a cabo varias líneas de trabajo:

Cuaresma

Desde hace varios años venimos divulgando la Cuaresma como acontecimiento cultural, religioso y gastronómico con un gran calado social en la mayoría de los municipios. Se trata de un período repleto de eventos y actos de toda índole, manifestaciones culturales, religiosas o populares, como vía crucis, traslados de imágenes, exposiciones de arte sacro, besamanos, pregones, jornadas de puertas abiertas en las hermandades, conciertos de marchas procesionales o recitales de saetas. A continuación destacamos algunos de los eventos destacados por municipios:

Alcalá la Real. *La Noche de las Lumbres y Tambores*. Durante la Víspera de San José, este precioso municipio jienense dedica altares al patriarca en algunos puntos de sus principales calles en torno a los que los vecinos encienden hogueras. Hasta aquí acuden las agrupaciones y bandas de tambores y cornetas de la localidad, poniendo música a la noche. También los hermanos/as mayores/as de las diferentes hermandades abren las puertas de sus casas para invitar a los vecinos a los productos típicos de la matanza o de la repostería de Semana, en lo que acaba siendo una jornada para la convivencia y fraternidad. Otros: *Pregón Oficial de la Semana Santa*. Acto que sirve para dar el pistoletazo de salida a la fiesta religiosa y que congrega a multitud de personas.

Baena. *Los Misereres*. En su origen, los misereres eran actos penitenciales de arrepentimiento que se realizaban para alcanzar la reconciliación con Dios tras haber pecado. En Baena, donde esta tradición se remonta a fechas anteriores al siglo XVIII, estos actos consisten en desfiles de las Cofradías y Hermandades a las Iglesias en las que se encuentran sus santos titulares. Tras el recorrido, se lleva a cabo una función religiosa en la que se interpreta el popular miserere, un canto penitencial que en Baena tiene su propia partitura de letra y música. Se celebran desde el Miércoles de Ceniza y durante todos los viernes de Cuaresma. Otros: *Noche de los Tambores*. Evento que reúne cada año en la Víspera de San José más de tres mil tamborileros que recorren su casco histórico visitando los 'Candelorios' o candelas que la chiquillería enciende en las plazas y calles de la localidad. *Concurso Local de Redobles y el Recital Saetas*.

Cabra. *El Belén Pasionista*. Curioso y llamativo belén, puesto en marcha por la Cofradía del Santísimo Cristo de la Sangre 'Tambores Enlutados', que recoge una escenificación de la Semana Santa egabrense con todo tipo de detalles y efectos. Otros: *Concierto de Marchas Procesionales anual*.

Carmona. *Vía Crucis del Consejo de Cofradías y Hermandades*. Es uno de los más importantes de cuantos se celebran en el municipio y tiene lugar tradicionalmente el cuarto lunes de Cuaresma. Tras una Eucaristía, sale en procesión la imagen que preside el Vía Crucis, dando comienzo al rezo de las diferentes estaciones por el itinerario fijado hasta la Iglesia de Santa María de la Asunción, donde y ante la imagen de la Santísima Virgen de Gracia, Patrona de Carmona, finaliza el acto con el canto de la Salve. Otros: *Exaltación de la Saeta*.

Écija. Hay multitud de actividades y eventos cuaresmales, entre los que destacan el *Vía Crucis Penitencial* que se celebra el primer lunes de Cuaresma y es presidido cada año por la imagen titular de una de las hermandades de la ciudad, junto a la *Exposición-Concurso infantil de pasos en miniaturas* que cuenta con la participación de más de 200 niños durante la semana previa a la Semana Santa. Otros eventos de interés son

el acto de presentación del Cartel Oficial de Semana Santa, el Concierto de Cuaresma de Marchas procesionales o el Pregón Oficial.

Lucena. *Misa del Santero ante María Santísima de Araceli*. Esta tradicional misa reúne el segundo domingo de Cuaresma ante las plantas de María Santísima de Araceli a buena parte de los manijeros y santeros de las cuadrillas que participarán en Semana y que ofrendan sus elementos propios: campanas, horquillas, cuñas y almohadillas. Antes de la ceremonia, con el acompañamiento de la Hermandad de Tambores de Lucena, será portada a hombros la imagen del Cristo del Perdón que recibe culto en la capilla penitencial del propio santuario. A la entrada de la imagen en el templo, varios lucentinos interpretan saetas al paso de la imagen. Otros: *Besapié de Ntro. Padre Jesús Nazareno y del Santísimo Cristo de la Columna*.

Osuna. *Vía Crucis del Santísimo Cristo de la Paz o el del Cristo de la Misericordia*. Dos de los más importantes viacrucis de la localidad, en los que se puede admirar la belleza de las figuras de las procesiones por las principales calles del municipio. Otros: *Concurso de Saetas Carmen Torres*. Concurso con casi treinta ediciones, cuya final se celebra en la Iglesia de San Agustín.

Priego de Córdoba. *Vía Crucis de la Hermandad de los Dolores*. Se celebra cada viernes de Cuaresma al amanecer y es uno de los actos religiosos más significativos. Unos 250 feligreses se reúnen en la Iglesia del Carmen para subir al Calvario en un peregrinar preparatorio de lo que ocurrirá el Viernes Santo. Tras pasar por la Iglesia de la Virgen de la Cabeza comienzan las 'vereillas del Calvario', donde se sitúan las primeras cruces de la estación de penitencia y se entonan los rezos que finalizan en la ermita. Se trata de una tradición vivida de manera muy auténtica, íntima y religiosa, a la que se le suma la belleza del paisaje que se puede al amanecer. Otros: *Concierto de marchas aniversario Banda Soledad Coronada*.

Puente Genil. *Exaltación del Jueves Lardero*. Acto realizado en las Corporaciones de figuras bíblicas que desfilan durante Semana Santa. Una cita ineludible es la de los *Sábados de Romanos*, donde el Imperio Romano acompaña a Jesús Nazareno —conocido como *El Terrible*— en su subida al Calvario, seguidos por los *Ataos*, cuya corporación hunde sus raíces en la más antigua historia de la Semana Santa de Puente Genil, y su tradicional música. Días previos a la Cuaresma tiene lugar las *Jornadas de Puertas Abiertas*, donde todos los cuarteles se abren al público para su visita.

Utrera. La Cuaresma se vive de dos maneras, de forma intima con los preparativos, ensayos de costaleros, tertulias cofrades y la limpieza de enseres. Y de manera pública con la organización de pregones, conciertos, exposiciones. Habría que destacar la celebración en Santa María de *la Tapa Cofrade*, jornada gastronómica donde las espinacas con garbanzos, el bacalao con tomate o los garbanzos con langostinos le disputan el protagonismo a las bandas de cornetas y tambores que amenizan las jornadas interpretando marchas en directo.

Red de espacios de interpretación de la Semana Santa

La red de espacios de interpretación de la Semana Santa en Caminos de Pasión es un conjunto de museos, casas hermandad y otros espacios expositivos, cuya visita hace posible adentrarse en la riqueza antropológica, artística e histórica que componen la fiesta. Actualmente la red está integrada por:

La *Casa-Hermandad del Ecce Homo y Jesús en la Columna* en Alcalá la Real nos aproximará a los rasgos diferenciadores de esta Semana Santa. La casa posee una exposición de figuras que se muestran con sus vestimentas y caretas representativas. También puede verse un altar familiar, que es otro elemento diferenciador de la religiosidad popular en Alcalá la Real, junto a multitud de fotografías que ilustran esta manifestación religiosa.

La Agrupación de Cofradías expone en la Casa de la Condesa la *Muestra Permanente de la Semana Santa de Baena*. En esta bella casa solariega ubicada en el centro histórico, las cofradías, hermandades, centurias romanas y cuadrillas de judíos exponen diferentes piezas, artículos, vestimentas y complementos que se lucen durante la Semana Santa.

El *Museo de Arte Sacro de la Hermandad de 'los estudiantes'* se ubica en la antigua Iglesia de Capuchinos, hoy de las RR.MM. Escolapias, en Cabra, en el que fuera Castillo de los Condes de Cabra. En su interior, además de una interesante muestra escultórica del barroco andaluz, se encuentra uno de los lienzos más importantes del pintor Juan de Valdés Leal. El museo cuenta con varias zonas expositivas en las que se muestran los enseres de la cofradía y algunas piezas que reflejan las particularidades de la Semana Santa egabrense.

En la Semana Santa de Carmona, digno de mención es también el esmerado trabajo artesanal y valor patrimonial que se refleja en el ajuar que acompaña a los pasos, como los bordados, las tallas y la orfebrería. Todo ello puede apreciarse visitando la *Casa Hermandad de la Columna* en la Iglesia de Santiago, la *Casa Hermandad de la Amargura* en la Iglesia de San Felipe y la *Casa Hermandad de la Esperanza* en la Iglesia Divino Salvador. En estos lugares podremos contemplar objetos y piezas de gran valor.

La *Muestra de Santería de Lucena* se ubica en la Iglesia de San Pedro Mártir de Verona, en la cual destaca la Capilla de Jesús Nazareno. Su visita ofrece la posibilidad de adentrarnos en el mundo de la santería, a través de una exposición de piezas y elementos característicos de la misma. En esta misma localidad, la *Casa Hermandad Cofradía Amor y Paz* por su parte, alberga una exposición de piezas de arte sacro, enseres de la hermandad, así como los tres pasos que procesionan el Martes Santo. Cuenta en sus instalaciones con una sala de proyección con vídeos sobre la Semana Santa lucentina.

Templo y Muestra de Arte Cofrade de la Soledad en Priego de Córdoba, se ubica en la Iglesia de San Pedro, donde se encontraba la ermita dedicada a este santo. Su interior, donde aparecen las primeras yeserías barrocas de Priego, alberga imágenes titulares de varias cofradías del municipio, entre ellas, la imagen titular de la Cofradía de la Soledad. También puede verse una muestra del patrimonio litúrgico y cofrade de la Hermandad, junto a una reproducción de videos y fotografías de toda la Semana Santa prieguense.

La *Muestra Permanente de la Semana Santa de Puente Genil* se encuentra situada en el ex-Convento de San Francisco de Paula o de La Victoria y está promovida por la Agrupación de Cofradías, Hermandades y Corporaciones Bíblicas. Alberga una simulación de la vida en los cuarteles de Semana Santa, una exposición de figuras bíblicas y un espacio con material audiovisual que muestra los momentos más significativos de la Semana Santa y la Cuaresma en la localidad.

Señalización

Estamos llevando a cabo un proceso de señalización turística para la creación de un itinerario temático cofrade en cada municipio. Por una parte aparecen algunos hitos con información general sobre la Semana Santa, unido a la señalización de lugares con un especial interés en la celebración de la fiesta. Un punto importante del recorrido son las Iglesias en las que aparece información de toda la imaginería que albergan en su interior, así como una breve reseña sobre la hermandad a la que pertenecen y su desfile procesional.

Aparecen también señalizados casas hermandad visitables, museos, artesanos y lugares de ensayo de bandas de música.

Gastronomía

Una parte importante de la celebración la compone su gastronomía. Esta época del año cuenta con recetas típicas y tradicionales, la mayoría de ellas sin carne y basadas en productos locales. Son bastante comunes los platos a base de bacalao (ajoarriero, en guisos, con tomate, con almendra y gambas o en potajes de vigilia), con naranja (tanto dulce, como salada) o productos de la huerta para revueltos y guisos. En el apartado de repostería, los dulces más típicos son las torrijas, pestiños, roscos fritos, leche frita, los gañotes o las magdalenas. A continuación detallamos los platos y dulces típicos por municipios:

Platos típicos:

- Común a todos: Potajes de vigilia, guisos y platos de bacalao.
- Alcalá la Real: Chullas o albóndigas de pescado, Remojón de naranja con bacalao, potaje de Semana Santa, Buñuelos de bacalao
- Baena: potaje de judías con espinacas y bacalao, bacalao al estilo baenense.
- Cabra: potaje de cuaresma, espinacas con garbanzos, patatas en escudella, bacalao de Cuaresma.
- Carmona: potaje de vigilia, bacalao cuaresmal, alboronía, espinacas con garbanzos.
- Lucena: potaje de garbanzos.
- Écija: espinacas labradas, potaje con bacalao.
- Osuna: repapalillas.
- Priego: albóndigas de bacalao o pescado, remojón de naranja con bacalao, potaje de Semana Santa.
- Puente Genil: potaje con bacalao, albóndigas de pescado, espinacas con garbanzos.

- Utrera: espinacas con garbanzos, bacalao con tomate, garbanzos con langostinos

Repostería:

- Alcalá la Real: pestiños.
- Baena: pestiños, roscos de vino.
- Cabra: gajorros, galletas fritas, pestiños. Carmona: torrijas, pestiños, galletas fritas, gachas, leche frita.
- Écija: gachas, torrijas, repostería conventual.
- Lucena: pestiños de pellizco, empanadillas de cabello de ángel, sopaipas.
- Osuna: torrijas, crestillas.
- Priego de Córdoba: torrijas, palillos de leche, hornazos.
- Puente Genil: ochíos, roscos de huevo, roscos de trenza.
- Utrera: coronitas de piñones, pestiños, torrijas.

En los últimos años, hemos creado una ruta de 'Cocina y Repostería de Cuaresma y Semana Santa' que incluye a casi un centenar de bares, restaurantes, confiterías y cafeterías. Los establecimientos cuentan con un distintivo en la puerta de acceso y ofrecen platos y dulces típicos de la temporada en sus cartas.

Recientemente hemos publicado un *Recetario de Cocina y Repostería de Cuaresma y Semana Santa* para la divulgación de estos platos y tradiciones culinarias.

LA REPRESENTACIÓN DE LA PASIÓN DE CRISTO: LA PROCESIÓN DE DISCIPLINANTES EN LA SEVILLA DEL SIGLO XVI

David Granado Hermosín

Universidad Pablo de Olavide

La historia de Sevilla está fuerte e íntimamente vinculada con la historia de sus cofradías hasta el punto de que no se podría entender su historia sin estas instituciones religiosas. En el presente trabajo estudiamos cómo eran las procesiones de disciplina durante el siglo XVI a través de las reglas fundacionales[1] de las mismas hermandades, exponiendo aquí algunas de las muchas cofradías que existieron durante esta centuria en la capital andaluza.

I. La Procesión de Disciplina y el *Vivae Vocis Oraculo*

La autorización de la práctica de la penitencia pública, el *Vivae vocis oraculo* de Paulo III vino en 1539 de la mano de la Hermandad de la Vera Cruz de Toledo[2], la llamada *Bula de Toledo*. Este Papa concedió diversas indulgencias a todos los cofrades, tanto de disciplina como de luz, de todas las cofradías de disciplinantes de los dos sexos, si cumplían las condiciones siguientes: «acompañar la procesión del Viernes Santo, disciplinándose o alumbrando, arrepentidos y confesados de sus pecados o con propósito de confesarlos»[3].

El Concilio de Trento influyó también mucho en este aspecto, pues en el capítulo 10 promulgado en 1547, sexta sesión, afirma que el hombre puede colaborar «mortificando los miembros de su carne (Col 3, 5) y presentándolos como armas de la justicia (Rom 6, 13-19) para la santificación por medio de la observancia de los mandamientos de Dios y de la Iglesia: crecen en la misma justicia, recibida por la gracia de Dios, cooperando la fe, con las buenas obras (Iac 2, 22), y se justifican más»[4].

1 Hemos utilizado las transcripciones de SÁNCHEZ HERRERO y PÉREZ GONZÁLEZ. Las hermandades seleccionadas son Cofradía y Hermandad de la Santa Vera Cruz. Sevilla, 1538, 1631 (V); Hermandad y Cofradía de las Angustias de Nuestra Señora la Virgen Santa María (Quinta Angustia). Sevilla, 1541 (VII); Hermandad y Cofradía de la Santísima Trinidad. Sevilla, 1544 (IX); Hermandad y Cofradía de la Limpia y Pura Concepción de Nuestra Señora la Virgen María del Convento de Regina. Sevilla, 1549 (X); Hermandad y Cofradía de los Negritos. Sevilla, 1558 (XII); Hermandad y Cofradía de Jesús Nazareno y Santa Cruz de Jerusalén. Sevilla, 1564, 1567, 1578 (XV); Hermandad y Cofradía de la Santa Verónica. Monasterio del Valle (Sevilla), 1565 (XVI); Hermandad y Cofradía de la O. Sevilla, 1566 (XVIII); Hermandad y Cofradía de Nuestra Señora de las Aguas y Santa Expiración de Jesucristo. Sevilla, 1575 (XXIII); Hermandad y Cofradía de la Preciosa Sangre. Sevilla, 1581 (XXV); Hermandad y Cofradía del Buen Fin. Sevilla, 1593 (XXVII); Hermandad y Cofradía de los Sagrados Clavos de Nuestro Redentor Jesucristo, Virgen María de los Remedios y Glorioso San Juan Evangelista. Sevilla, 1595 (XXX); Hermandad y Cofradía de Nuestra Señora de la Esperanza. Sevilla, 1595 (XXXI) y Hermandad y Cofradía de Nuestra Señora de Regla y Potencia de Cristo. Sevilla, 1601 (XXXIV).

2 ROMERO ABAO, p. 96.

3 SÁNCHEZ HERRERO, «Las cofradías de Semana Santa de Sevilla durante…, p. 60.

4 Ibídem, pág. 69.

Importante también fue la última sesión del Concilio en 1563 dedicado al culto a las imágenes y a las reliquias:

«Igualmente, que deben tenerse y conservarse, señaladamente en los templos, las imágenes de Cristo, de la Virgen Madre de Dios y de los otros Santos y tributárseles el debido honor y veneración (…) de manera que por medio de las imágenes que besamos y ante las cuales descubrimos nuestra cabeza y nos prosternamos, adoramos a Cristo y veneramos a los Santos, cuya semejanza ostentan aquéllas. (…) Enseñen también diligentemente los obispos que por medio de las historias de los misterios de nuestra redención, representadas en pinturas u otras reproducciones, se instruye y confirma el pueblo en el recuerdo y culto constante de los artículos de la fe (…). Mas si en estas santas y saludables prácticas, se hubieren deslizado algunos abusos; el santo Concilio desea que sean totalmente abolidos, de suerte que no se exponga imagen alguna de falso dogma»[5].

Esto llevará al favorecimiento de la aparición de los «pasos de misterio» que tenemos hoy en día en nuestra Semana Santa.

2. Tipología de hermanos: funciones y cuotas

Estas hermandades penitenciales tenían dos tipos de hermanos. Uno de ellos eran los **hermanos de luz**. Los hermanos de luz no estaban obligados a disciplinarse, sino a «lleuar las hachas y para lo demás que fuere menester en la procesión y seruicio de los disciplinantes y en todo lo que los mayordomos y alcaldes y escriuano les fuere mandado o por el nuestro muñidor requerido»[6] o para otros asuntos en la procesión y servicio de disciplinantes. Para entrar estos a formar parte de la nómina de hermanos tenían que pagar un precio que oscilaba entre uno[7] y dos ducados[8], cuatro reales[9], seis[10], veintidós[11], cuarenta y seis reales[12] o «lo que por nos [los hermanos mayores] fuere acordado»[13]. El número de hermanos de luz, generalmente, no debía ser superior a la cuarta parte, o en algunos casos la mitad, de los hermanos de sangre. Además en algunas de estas cofradías los hermanos pagaban medio real[14] o un real[15] para el muñidor y otro medio real para el escribano, además de llevar cada uno (incluyendo los de sangre) una candela de cera blanca que pesaba una libra y media con el escudo pintado de la cofradía[16]. Los hermanos de luz también tenían que llevar de entrada una candela que podía ser de dos libras[17].

Otros eran los hermanos de sangre que tenían la obligación de disciplinarse a la hora que saliera la procesión del Jueves Santo. Esta obligación era «por todo el tiempo de su vida saluo por vejés o por causa ligítima que para ello tenga»[18], pero, en caso de que no pudieran por enfermedad o encontrarse fuera de la localidad, estaban exentos de hacer la disciplina, pagando una limosna para la cofradía. Tres eran los posibles motivos por los cuales un hermano de sangre estaba libre de hacer la disciplina en el caso de la Cofradía de la Preciosa Sangre de Sevilla: 1) estar enfermo «de enfermedad que no pueda venir a cumplir su penitencia y salir en la dicha proceción»[19]; 2) estar preso; o 3) estar impedido por motivos de negocios, estando forzosamente a doce o más leguas de distancia de la ciudad, «trayendo fe de escriuano público de cómo estuuo empedido y no pudo venir»[20]. Para entrar a formar parte como hermanos, estos tenían que pagar un precio que iba entre un ducado[21], cuatro[22], seis[23], ocho[24], catorce[25], diecisiete reales[26] o «lo que por nos [los hermanos mayores] fuere acordado»[27].

En muchos de los casos, antes de poder ingresar oficialmente como hermanos, tanto los de luz como los de sangre tenían que pasar un control de «limpieza», por lo que el mayordomo se tenía que informar antes de recibirlos del lugar de residencia y «constándole que son personas honrradas y de buena vida y fama, (…) con tanto que no sean moriscos, ni mulatos, ni negros, ni judíos, ni indios»[28]. Una vez esto y pagadas las cuotas de ambos tipos de hermanos eran recibidos como cofrades.

En cuanto a las **hermanas mujeres**, por lo general estas tenían prohibido acudir a la procesión, tanto disciplinándose como alumbrando, y si querían ir tenían que procesionar detrás, fuera de la procesión y descubiertas para que se les pudieran reconocer. Posteriormente algunas cofradías permitieron su asistencia y participación alumbrando con velas en las manos, aunque en la Cofradía de la Preciosa Sangre de Sevilla las mujeres tenían la obligación de ir descubiertas y detrás de la imagen con las candelas encendidas[29].

3. Túnicas y oganización de las procesiones

La túnica tenía que ser, por lo general, de anjeo curado[30] o presilla[31]. Llevaban además un capirote redondo[32], romo[33] o cartujano[34] que cubriese la cara, una cinta negra[35] de cuero ceñida o una soga común de esparto[36] o el cordón de san Francisco[37] y un escapulario[38] azul[39], morado[40] o de anascote colorado[41]. La Hermandad de Jesús Nazareno y Santa Cruz de Jerusalén[42] incorporó a sus túnicas el color morado. Estos hermanos tenían que ir descalzos pero podían ir con zapatillas o alpargatas en caso de extrema necesidad, como enfermedad. Por encima de todo esto, estaba la prohibición de que los hermanos portasen algún signo distintivo que les hiciera reconocibles frente a los demás componentes de la procesión.

En cuanto a la disciplina recordemos una vez más que la actual Hermandad del Silencio no tenía hermanos disciplinándose (estos, en cambio, llevaban a cuestas una cruz). Las disciplinas tenían que ser de

5 DENZINGER.

6 V, Capítulo II.

7 XXIII.

8 XVI y XXX.

9 VII y IX.

10 XVIII, Capítulo III.

11 X.

12 V.

13 XXV, Capítulo I.

14 XVI y XXX.

15 XXIII.

16 XVI.

17 XVIII.

18 V, Capítulo III.

19 XXV, Capítulo XXVI.

20 Ibídem.

21 XVI y VII.

22 IX.

23 XVIII y XXX.

24 XXIII.

25 V.

26 X.

27 XXV, Capítulo I.

28 Ibídem.

29 XXX, Capítulo XIV.

30 V, VII, XV, XVIII, XXV y XXX.

31 XXV y XXXI.

32 XXXIV.

33 V, VII, XVIII, XXIII y XXX.

34 X.

35 VII, XXXIV.

36 XV.

37 V y X.

38 XXXIV.

39 X, XXVII, XXXIV.

40 XXIII

41 XXV y XXX.

42 XV.

carretillas de plata[43], de manojo con rodezuelas[44] o lo que cada uno tenía por costumbre usar. Estas procesiones se realizaban la noche del Jueves al Viernes Santo (aunque algunas hermandades la realizaban el Miércoles Santo[45]) y realizaban una serie de estaciones a diversas iglesias y conventos, por lo general cinco[46] (a veces seis[47]) imitando o conmemorando las Cinco Llagas de Cristo.

Tratando sobre la organización de la procesión, a grandes rasgos podremos decir que era bastante semejante al cortejo que podemos ver hoy en día en nuestra Semana Santa. En primer lugar iba una seña o estandarte, como si fuera una cruz de guía, llevado por un mayordomo. Este iba acompañado por una serie de hermanos de luz vestidos, por lo general, de negro. Tras estos iban los hermanos de sangre, de dos en dos y uno frente al otro, en grupos de cuatro, cinco o seis. Al término de este grupo estaba un hermano de luz, el cual (a modo de estandarte o seña de separación de un tramo a otro) daba paso a otro grupo de hermanos de sangre. Esto se completaba hasta que todos los hermanos estuvieran colocados, si la cofradía sacaba un solo paso. Si eran dos, el cortejo se dividía en dos partes: uno acompañando al Cristo y otro a la Virgen. Al final del cortejo iba el paso de Cristo, llevado primero por un hermano y posteriormente con el tiempo en una parihuela, y acompañado por música de cantores y trompetas tocando de dolor. Detrás, o delante, iban clérigos y más hermanos de luz, quedando mujeres y acompañantes al final alejados de la procesión. En medio del cortejo deambulaban una serie de hermanos con unas varas rigiendo el orden de la procesión, como los actuales diputados de tramos.

Tras esta procesión había un lavatorio[48] a base de agua, vino blanco cocido, arrayán, laurel, rosas, violetas, piña y romero, todo provisto con una cantidad incierta de vasijas. Esto ayudaba a limpiar y a cicatrizar, o al menos que no cogieran infecciones, las cicatrices de los hermanos de sangre.

4. Algunos ejemplos sevillanos

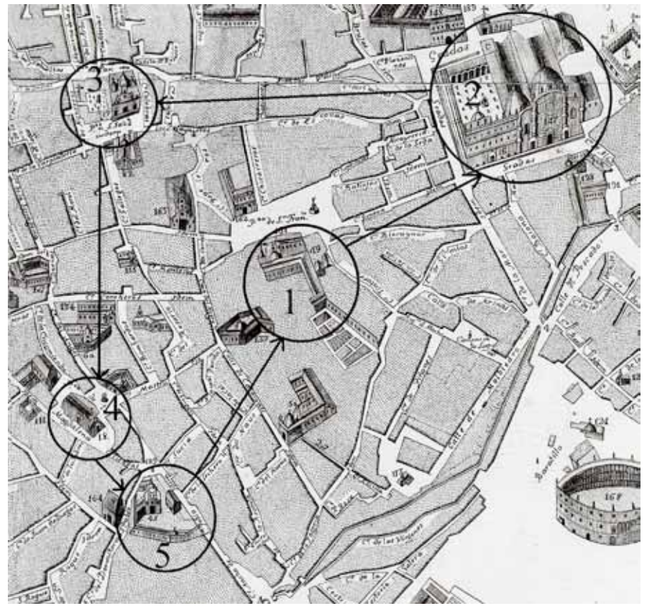
COFRADÍA Y HERMANDAD DE LA SANTA VERA CRUZ. La Cofradía de la Santa Vera Cruz y Sangre de Jesucristo se fundó en Sevilla el 9 de mayo de 1448[49] posiblemente impulsada por fraternidades franciscanas seglares[50], aunque no es hasta el 18 de mayo de 1538 cuando se aprueban sus Reglas. Tenía su residencia canónica en el convento de San Francisco, en su fundación en una capilla pequeña en la portería del convento, en el lado izquierdo[51], y posteriormente un edificio exento dentro del complejo conventual[52]. Actualmente se encuentra en la Capilla del Dulce Nombre de Jesús. Es interesante añadir que en estas reglas se contiene la carta que envió de Roma a Toledo el doctor Ortiz con la bula del cardenal franciscano Francisco de Quiñones, que se refería al *Vivae vocis oraculo* de Paulo III[53].

La procesión de disciplina se realizaba el Jueves Santo por la noche, en concreto a las diez, y la hora de recogida era después de las doce, «para ganar las graçias, perdones y jubileos que tenemos del Juebes y Viernes Sancto»[54]. En el Sínodo Diocesano celebrado por don Fernando Niño de Guevara, arzobispo de Sevilla, en 1604 «se establece que todas las cofradías hagan su Estación de Penitencia de día, menos la de la Santa Vera Cruz, que tenía bulas apostólicas y privilegios»[55].

Todos los hermanos estaban convocados a las cinco de la tarde en la iglesia «e que venga cada uno confessado e comulgado so pena de perjuro y si por causa ligítima no se pudiere auer hecho, venga con firme propóstito de lo hazer»[56]. Para llevar un mayor control de los hermanos que asistían a la procesión, estaba el escribano entre el mediodía y la noche del Jueves Santo «para que ponga vna mesa e se asiente con su libro y escriua todos los cofrades que vinieren hasta que la processión salga para que se vea quién falta e no vinieren a cumplir su juramento como es obligado»[57].

Aparte de esto, también estaban obligados los hermanos de sangre a traer sus propios aparejos de camisa y disciplina. Las camisas tenían que ser de anjeo curado, largas hasta el suelo y con capirotes romos que cubriesen el rostro. La disciplina, en cambio, tenía que ser de manojo con sus rodezuelas «o con lo que algunos hermanos acostumbran a hazer su disciplina»[58]. Si un hermano no podía llevar sus propios aparejos no había problema alguno. La Hermandad tenía la obligación de que los mayordomos tuvieran dos docenas de camisas con sus aparejos para alquilarlos a aquellos que no la tuvieran propia por tres reales para la cera[59].

Todos ellos, además, tenían que llevar ceñidos el cordón de san Francisco y los escudos en los pechos con la insignia de la Santa Vera Cruz y de la Sangre de Cristo, «los quales escudos an de ser de guadamescí[60] no de plata ni de oja de Milán ni de otro metal ni de papelón yluminado»[61]. Estos hermanos de sangre debían ir descalzos, pero en caso de que no pudieran podían llevar «sus alpargates bastos sin ninguna pulidesa»[62]. Pero no solo podían ir en la procesión los hermanos de la Cofradía, sino también todos aquellos fieles que



Estaciones de la Cofradía: 1) el Monasterio de San Francisco, 2) la Iglesia Mayor, 3) la Iglesia del Salvador, 4) la Iglesia de Santa María Magdalena, y 5) el Monasterio de San Pablo

43 XVIII y XXIII.

44 V, VII, IX y XXV.

45 XXVII y XXX.

46 V, VII, X, XV y XXX.

47 IX.

48 VII, IX, X, XXV, XXX y XXXIV.

49 BERMEJO Y CARBALLO, p. 349.

50 CASTILLO UTRILLA, p. 94.

51 FERNÁNDEZ ROJAS, p. 68.

52 SÁNCHEZ HERRERO y RODA PEÑA, p. 175.

53 Ibídem, pág. 165.

54 V, Capítulo XII.

55 SÁNCHEZ HERRERO y RODA PEÑA, p. 173.

56 V, Capítulo X.

57 V, Capítulo XLVII.

58 V, Capítulo X.

59 V, Capítulo XI.

60 Según el DRAE, el guadamecí es un «cuero adobado y adornado con dibujos de pintura o relieve».

61 V, Capítulo X.

62 Ibídem.

desearan ir disciplinándose, pagando de limosna cuatro reales[63].

Pasemos ahora al orden que se debía tener en la procesión y las estaciones que se realizaban. En primera posición iba una seña negra con una cruz colorada portada por uno de los mayordomos junto con otros cofrades nombrados, portando cirios y vestidos de negro. Tras estos estaban los hermanos de sangre de dos en dos, uno frente al otro, «y entre cada cinco o quatro hermanos vayan luego vno con su lumbre, y así todos hasta el cabo con mucho concierto y horden hasta los postreros»[64]. Este hermano de luz llevaba un cirio de color amarillo[65]. Después estaba un Crucificado grande en su cruz llevado por un eclesiástico, «el qual vaya vestido con su camisa negra»[66], acompañados por aquellos hermanos que fuesen nombrados con las velas en las manos, también vestidos con camisas negras. La procesión no estaba acompañada por música de cantores, «si no fueren los frayles del Conuento del señor sant Francisco que para aquella noche conuidaremos»[67]. También iban cuatro trompetas tañendo de dolor.

Las estaciones que se tenían que realizar eran cinco[68]: 1) el Monasterio de San Francisco, 2) la Iglesia Mayor, 3) la Iglesia del Salvador, 4) la Iglesia de Santa María Magdalena, y 5) el Monasterio de San Pablo.

HERMANDAD Y COFRADÍA DE LA LIMPIA Y PURA CONCEPCIÓN DE NUESTRA SEÑORA LA VIRGEN MARÍA. Las Reglas de esta Cofradía fueron aprobadas el 25 de julio de 1549, teniendo su sede canónica en el convento de Regina Angelorum de la Orden de Predicadores, vulgo dominicos, convento derribado hacia 1840 y que ocupaba la actual calle que lleva su nombre[69]. La Hermandad tenía como insignia «la jarra y lirios de la limpia Conçepçión de una parte y de otra vna corona de espinas matizado de sus colores»[70].

La procesión de disciplina se realizaba el Jueves Santo por la noche[71], desde las siete de la noche en adelante[72]. Los hermanos tanto de luz como de sangre tenían que ser inscritos por el escribano para que «se sepan los que faltan por venir»[73]. Las mujeres no podían ir ni como penitentes ni como hermanas de luz[74]. Todos ellos tenían que ir con túnicas blancas de lienzo con su capirote entero «de la manera de un capirote cartuxano que cubra el rostro y abierto solamente para los ojos, que buenamente puedan ver»[75]. Además llevaban un cordón franciscano ceñido y grueso, y calzados con las alpargatas de cáñamo. Estaba totalmente prohibido que los hermanos llevasen «çapatos, ni botas, ni calças, ni cuellos, ni puños de camisa de fuera, ni anillos, ni otra ynsignia, ni diuisa alguna por la qual puedan ser conosçidos, salvo los de sangre su disçiplina de manojo de cáñamo con sus rosetas de plata y no traygan otra forma alguna de disciplina» [76]. Los de sangre traían además un escapulario de lienzo azul, largo, con un escudo de guadamecí pequeño pegado al dicho escapulario, «en el qual escudo trayga por ynsignia de sancto Domingo y corona de espinas, y la ymagen de las llagas de nuestro redemptor Jesucripsto»[77].

63 V, Capítulo XLIV.

64 V, Capítulo XLVI.

65 BERMEJO Y CARBALLO, p. 353.

66 V, Capítulo XII.

67 Ibídem.

68 Ibíd.

69 GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, «Cofradías sevillanas extinguidas…, p. 32.

70 X, Capítulo XIV.

71 X, Capítulo XXIV.

72 X, Capítulo XXVII.

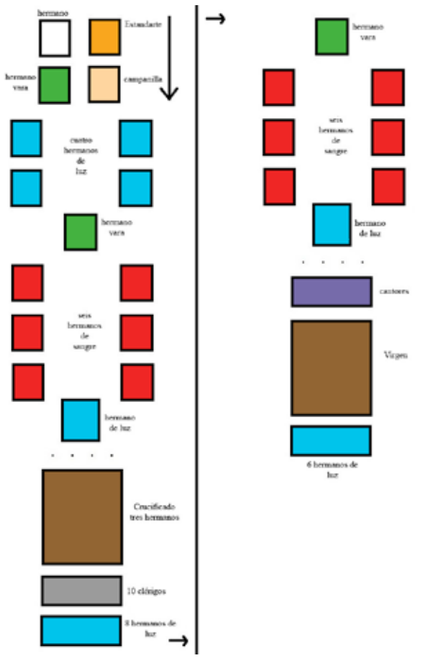
73 Ibídem.

74 X, Capítulo XXVIII.

75 X, Capítulo XXVI.

76 Ibídem.

77 X, Capítulo XXVI.



Orden de la procesión

Hablemos ahora del orden de la procesión. En primer lugar iba el estandarte de Nuestra Señora[78], que ya mencionamos anteriormente, acompañado por dos cofrades: uno que lo llevaba y otro «que vaya junto a él con su vara para que siempre vaya a uer a los pasos de las calles, yglesias, si ay proçessión que nos ynpida nos avise que andemos o nos detengamos, y para que entre ellos se remude el estandarte»[79]. Tras estos iba otro hermano encargado de la campanilla y otro con una vara[80]. Estos eran acompañados por cuatro hermanos de luz[81]. Tres varas iban a lo largo de la procesión rigiéndola, mientras que otras dos estaban a las espaldas de la imagen[82], es decir, cerrando la procesión.

Después estaban «en dos choros»[83] los hermanos de sangre de tres en tres y un hermano de luz entre cada grupo de tres, así hasta alcanzar la mitad de los hermanos aproximadamente. Posteriormente iba el Cristo acompañado por tres hermanos, «todos con sus carcajes muy buenos, y los cofrades que sean dispuestos y de fuerça, y quando el uno lo lleuare, los dos vayan a su lado para le socorrer, si menester fuere»[84], con ocho hachas y diez clérigos en procesión de dos en dos rezando el salterio[85].

Por último venía el resto de los hermanos del mismo modo que ya mencionamos hasta el último de ellos. Tras esto, y cerrando la procesión, iba la imagen de Nuestra Señora «en su parigüela bestida la ymagen de negro y tocada de tocas de lino que prouoque a dolor y tristeza y cubierta de vn manto de paño azul y un lienço blanco en las manos y la parigüela cubierta de negro»[86] y acompañada por seis hachas. Delante de la misma iba música de cantores, «los mejores que se puedan auer, que vayan cantando su letanía»[87].

La procesión comenzaba dando vueltas por el claustro, saliendo por la iglesia y realizando las siguientes estaciones: Monasterio de Nuestra Señora de la Concepción «que es a Sanct Juan»[88], o la iglesia de San Juan de la Palma[89]. De allí iban a la Magdalena, a

78 X, Capítulo XXVII.

79 X, Capítulo XXIV.

80 Ibídem.

81 X, Capítulo XXVII.

82 X, Capítulo XXIV.

83 X, Capítulo XXVII.

84 X, Capítulo XXIV.

85 X, Capítulo XXVII.

86 Ibídem.

87 Ibíd.

88 Ibíd.

89 GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, «Cofradías sevillanas extinguidas..., p. 33.

San Pablo, posteriormente a la Catedral, al Salvador y de regreso al convento de Regina.

Al finalizar la tal procesión había un lavatorio dispuesto con todo el aderezo necesario[90]. El dicho lavatorio estaba compuesto por vino blanco, arrayán molido, romero, piña, rosas y violetas. Todo esto estaba «en sus saquellos de lienço, lo echen en su caldera, una o dos, y cuezan muy bien hasta heruir»[91]. Esta preparación comenzaba a las siete de la noche para que todo estuviera bien hecho a la vuelta de la procesión.

HERMANDAD Y COFRADÍA DE JESÚS NAZARENO Y SANTA CRUZ DE JERUSALÉN. La actual *Hermandad del Silencio* aprobó unas Reglas en 1564 (fecha fundacional para Bermejo y Carballo[92]), aunque tuvo adiciones en fechas posteriores. Actualmente reside en la Iglesia de San Antonio Abad. No vamos a entrar aquí en la polémica fundacional que acompaña a esta Cofradía por no ser ni el tema principal de nuestra investigación ni tenemos la intención de saber la fecha verdadera de la misma[93].

La procesión de disciplina la realizaba el Viernes Santo a la hora sexta. Los hermanos llevaban una cruz a cuestas e iban vestidos con túnicas moradas hasta el suelo, los rostros cubiertos por capirotes del mismo color, bajos y ajustados a las cabezas[94], y con la insignia de la Cofradía en el pecho pintada sobre cuero o hoja de Milán sin excederse en el tamaño[95]. Las túnicas eran de angeo teñido y por bruñir, «no de estelín, ni vocasí, ni de otro algún lienço delgado»[96]. La túnica no tenía que ir rota ni descosida «por parte que se bea el vestido»[97]. El capirote, además, tenía que llevar desde los ojos hasta la barba un forro de lienzo blanco «de tal condición que el tal aforro ni la costura se vean por de fuera»[98]. Si por causa de vejez o enfermedad el hermano no podía ir descalzo, tenía que pedir licencia para poder llevar alpargatas comunes sin ningún rasgo particular[99].

La cruz que cada uno de los hermanos debía portar tenía que medir dos varas y media de altura (aproximadamente 2 m), «vna sexma de ancho [14 cm aprox.] y vna ochaua [10 cm aprox.] de gruesso»[100]. El brazo debía tener siete cuartas (1,46-1,5 m aprox.) sin llevar ningún rótulo arriba, «saluo que la tal cabeça de la cruz salga una sexma sobre el braço»[101]. Tenían que ir «vajos los ojos y cerrado»[102], con una soga común de esparto sin signo identificativo[103] ceñida al cuerpo y los pies descalzos, «rogando a nuestro Señor por la felicidad y estado de nuestra sancta Madre Iglesia, por la extirpación de las heregías, por la pax y vnión entre los príncipes y reyes christianos, por nuestros bienhechores y por nosotros mismos»[104].

Los hermanos tenían una serie de restricciones a la hora de acudir a la dicha procesión: no podían llevar ninguna señal identificadora, «ni calça afollada que haga vulto por de fuera, leuantando la túnica, ni escudo ninguno de plata, ni de oro, ni de bordado, ni esmaltado, (…) la camisa no lleue descubierto el quello, ni lleuen puños con polaynilla, ni se lleue debaxo la túnica sayo negro ni de otro color, porque solo se permite para el abrigo del cuerpo vn jubón de lienço blanco, el qual por ninguna parte se paresca»[105].

Pero antes de la procesión, el Jueves Santo se hacía un cabildo donde la asistencia de todos los hermanos era obligatoria. Allí estarían confesados y comenzarían a abrazarse los unos a los otros «en señal de verdadero amor»[106], pidiendo perdón en caso de necesitarlo para posteriormente predicar el Mandato.

En esta procesión, la Hermandad llevaba su estandarte morado, en medio una cruz santísima de Jerusalén y tras la Cruz de Jerusalén veinticuatro hermanos vestidos con las túnicas antes mencionada, «y doze de cada parte lleuarán veynte y quatro hachas de cera»[107] los cuales irán acompañando a la imagen del Santísima Cristo con la cruz a cuestas. Este estaba seguido por los demás hermanos y al acabar la procesión iba la imagen de la Virgen. La procesión tenía que andar cinco estaciones, visitando en cada una de estas iglesias el Santísimo Sacramento, aunque no sabemos cuáles eran.

90 X, Capítulo XXIX.

91 Ibídem.

92 BERMEJO Y CARBALLO, p. 193.

93 Para estos temas ver: GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, «Primitiva Hermandad de los Nazarenos de Sevilla…, pp. 240-299; y GARCÍA FERNÁNDEZ.

94 XV, Capítulo I.

95 XV, Capítulo IV.

96 Ibídem.

97 Ibíd.

98 Ibíd.

99 Ibíd.

100 Ibíd.

101 Ibíd.

102 XV, Capítulo I.

103 XV, Capítulo IV.

104 XV, Capítulo I.

105 XV, Capítulo IV.

106 XV, Capítulo III.

107 XV, Capítulo II.

BIBLIOGRAFÍA

BERMEJO Y CARBALLO, José. *Glorias religiosas de Sevilla o noticia histórico-descriptivas de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz fundadas en esta ciudad*. Sevilla: Castillejo, D.L., 1994.

CASTILLO UTRILLA, María José del. *El convento de San Francisco, casa Grande de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial de Sevilla, 1988.

DENZINGER, Heinrich Joseph. *Enchiridion Symbolorum o Denzinger* (en línea). Dirección URL: <http://es.catholic.net/op/articulos/1737/cat/230/enchiridion-symbolorum-o-denzinger.html>. [Consulta: 28 de noviembre de 2015].

FERNÁNDEZ ROJAS, Matilde. *Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo xix: Trinitarios, Franciscanos, Mercedarios, Jerónimos, Cartujos, Mínimos, Obregones, Menores y Filipenses*. Sevilla: Diputación de Sevilla, 2009.

GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico. «Cofradías sevillanas extinguidas». En *Semana Santa en Sevilla, Tomo II: El mundo oculto de las cofradías*. GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico *et alii*. Sevilla: Biblioteca de Ediciones Andaluzas, 1982, pp. 21-53.

GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico. «Primitiva Hermandad de los Nazarenos de Sevilla, Archicofradía, Pontificia y Real de Nuestro Padre Jesús Nazareno, Santa Cruz en Jerusalén y María Santísima de la Concepción». En *Nazarenos de Sevilla*, Tomo I. Dirs. SÁNCHEZ HERRERO, José, RODA PEÑA, José y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico. Sevilla: Tartessos, 1997, pp. 240-299.

GARCÍA FERNÁNDEZ, Manuel (ed.). *Regla de la insigne Cofradía del Dulcísimo Jesús Nazareno y Santísima Cruz de Jerusalén*. Sevilla: Universidad de Sevilla, 2003.

ROMERO ABAO, Antonio del Rocío. «Seráfica, Real, Piadosa, Muy Antigua, Venerable y Muy Noble Hermandad del Santísimo Cristo de la Vera Cruz, Nuestra Señora de la Encarnación y Santa María Magdalena». En *Crucificados de Sevilla*, Tomo III. Dirs. SÁNCHEZ HERRERO, José, RODA PEÑA, José y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico. Sevilla: Tartessos, 1997, pp. 94-107.

SÁNCHEZ HERRERO, José. «Las cofradías de Semana Santa de Sevilla durante la modernidad. Siglos xv al xvii». En *Las cofradías de Sevilla en la modernidad*. SÁNCHEZ MANTERO, Rafael *et alii*. Sevilla: Universidad de Sevilla, Secretariado de Publicaciones, 1999, pp. 27-97.

SÁNCHEZ HERRERO, José (ed.) y PÉREZ GONZÁLEZ, Silvia María (coord.). *CXIX reglas de hermandades y cofradías andaluzas: siglos xiv, xv y xvi*. Huelva: Universidad de Huelva, D. L., 2002.

SÁNCHEZ HERRERO, José y RODA PEÑA, José. «Muy Antigua, Siempre Ilustre, Venerable, Pontificia, Real, Fervorosa, Humilde y Seráfica Hermandad y Archicofradía de Nazarenos de la Santísima Vera Cruz, Sangre de Nuestro Señor Jesucristo y Tristezas de María Santísima». En *Crucificados de Sevilla*, Tomo I. Dirs. SÁNCHEZ HERRERO, José, RODA PEÑA, José y GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico. Sevilla: Tartessos, 1997, pp. 154-205.

LOS PASOS VIVIENTES EN LA SEMANA SANTA DE ALCALÁ LA REAL (JAÉN)*

Salvador Rodríguez Becerra

Universidad de Sevilla

Salvador Hernández González

Universidad Pablo de Olavide

* Este trabajo es una primera aportación al proyecto de investigación «Caminos de Pasión», patrocinado por la «Asociación para el Desarrollo Turístico de la Ruta Caminos de Pasión» sobre la Semana Santa de las siguientes ciudades: Alcalá la Real, Baena, Cabra, Carmona, Écija, Lucena, Osuna, Priego de Córdoba, Puente Genil y Utrera. http: //http://www.caminosdepasion.com/. Nuestro agradecimiento muy sincero a Francisco Martín Rosales, gran conocedor del pasado y presente de la Semana Santa de Alcalá la Real, y a Raúl Israel López Zafra, que tanto entusiasmo trasmite cuando habla de la tradición pasionista de su ciudad.

Introducción

La Semana Santa de Alcalá la Real presenta como singularidad la armónica convivencia entre dos formas bien diferenciadas tanto en la forma de vivirla y representarla como en su organización: por un lado la procesión de imágenes de viejas raíces aunque de muy reciente factura, siguiendo los modelos predominantes en las ciudades de la baja Andalucía, y de otra la representación de escenas pasionistas, herederas del teatro religioso, por miembros de las hermandades en el transcurso de las procesiones. Así, junto a las cofradías antiguas, la mayoría son recientes, conviven unas surgidas o recuperadas tras la Guerra Civil y otras creadas en la década de los ochenta y noventa, tras el último resurgimiento de la Semana Santa alcalaína[1]. A estas dos formas básicas se han unido en los últimos años otras hermandades que han nacido atraídas por el impulso general de la fiesta en Andalucía y la atracción que ejercen las grandes ciudades y las corrientes estéticas dominantes. Esta singular convivencia ha surgido de los sectores más activos y conscientes de la sociedad local movidos por la conciencia de identidad y el deseo de patrimonialización de estos rituales con fines turísticos[2]; rituales que en los años setenta estaban al borde de la desaparición, hasta el punto que en algunos casos puede hablarse de rescate o refundación de instituciones, rituales y enseres[3].

I. Caracterización de la Semana Santa

De entre las formas que han pervivido es preciso señalar los «pasos vivientes», ya sean representados, mímicos o pregonados, expresiones dramáticas singulares de la Semana Santa de Alcalá la Real y del territorio de la extinta abadía, que conviven actualmente con las formas «clásicas» dominantes en la geografía andaluza de los pasos procesionados. Los primeros: «pasos», «hermandades», «cofradías» y «gallardetes» con estructura organizativa, rituales y personajes con atuendo y música bien diferenciados, se desarrollan en la calle a lo largo del itinerario procesional, junto a los pasos con imágenes sobre andas basados en la cofradía/hermandad como forma organizativa básica: naza-

1 En Alcalá se usan los términos hermandad y cofradía, el primero refiere a las instituciones originales o matrices y el segundo a las filiales o cuadrillas, autónomas en origen e independientes después. Esta distinción no es aplicable a las corporaciones recientes.

2 La Semana Santa de Alcalá la Real ha sido declarada Fiesta de Interés Turístico en 1999. La ciudad ha apostado por el desarrollo turístico basado en su rico patrimonio monumental representado fundamentalmente por el conjunto de la Mota (conjunto amurallado, castillo e iglesia abacial), que ha sido puesto en valor recientemente, tras un intenso programa de excavación y restauración.

3 En la actualidad cuatro hermandades tienen casas propias levantadas con el esfuerzo de los hermanos: Cristo de la Salud, Ecce-Homo, Dulce Nombre y Angustias.

renos, túnicas y morriones (capirotes) y acompañados por bandas de música y de tambores y cornetas. Otra expresión de la convivencia de lo antiguo y lo nuevo es la forma de portar las imágenes, junto a las más antiguas formas de llevar los tronos o andas a hombros por fuera con anderos y a hombros por dentro donde reposan las varas paralelas, coexisten los pasos de misterio y palio portados por costaleros sobre trabajaderas. Caso aparte lo constituyen los cuadros y gallardetes del Ecce-Homo, Jesús de la Columna y Gallardete de Jesús que son portados por sus respectivos hermanos mayores verticalmente y la mesa de la última cena con asas que portan Apóstoles y la cruz de los Discípulos como una cruz de guía.

Otra nota que caracteriza a la Semana Santa alcalaína es la importancia que se concede a las procesiones del Jueves Santo (noche) y Viernes Santo (mañana). Estas procesiones pasionistas que arrancan de la iglesia de Consolación o Santa María la Mayor[4], constituida en sede abacial tras la voladura por los franceses de la primitiva de la Mota, y de la iglesia de las Angustias, son parte esencial de la Semana Santa. Son estos los días en que exclusivamente se celebraba la pasión con las imágenes que representan los tres hitos fundamentales de la misma: pasión, crucifixión y muerte. El Jueves Santo procesiona desde Consolación el Señor de la Humildad y María Santísima de los Dolores, a la que se unen las cofradías de los Apóstoles y Discípulos y Ecce-Homo y Jesús en la Columna, siguiendo el itinerario oficial. El Viernes Santo procesiona la más antigua de las hermandades supervivientes –el Nazareno del Dulce Nombre- y a ella se incorporan las ya citadas cofradías que representan los pasos vivientes y la de N.P. Jesús Nazareno «Gallardete de Jesús» con su estandarte y cornucopias del vía crucis.

Previsiblemente la centralidad de estas procesiones provenga de la norma de obligado cumplimiento que estableciera el abad Palomino[5], siguiendo lo ordenado por los gobiernos ilustrados de Carlos III que obligaba a que en una sola procesión se integraran todas las imágenes y cofradías que habrían de hacerlo en horario diurno y dejaran de representarse los pasos vivientes, disposición que pese a la resistencia de muchos, se aplicará dada la vigilante presencia del abad y el corregidor. Este mismo sentido procesional puede aplicarse a las procesiones generales o en «cooperativa», porque participan todas las hermandades y cofradías, como la del Silencio, que procesiona un Cristo Yacente y una Virgen de la Soledad, imágenes propiedad de dos cofradías que no participan en su propia estación de penitencia, y la «procesión oficial» del Cristo Resucitado, creadas ambas por la Agrupación de Cofradías en 1983[6].

Establecer la historia de esta Semana Santa sería prolijo y complejo, baste para nuestros propósitos establecer que ha sufrido los avatares políticos, económicos e ideológicos de las largas centurias del Antiguo Régimen en los que la presencia en la ciudad de los abades y corregidores, nombrados directamente por la Corona, harían más efectivo el cumplimiento de las leyes de la misma[7]. Así mismo, los turbulentos tiempos contemporáneos, con las desamortizaciones, la expulsión de las órdenes religiosas, la guerra napoleónica y finalmente la Guerra Civil (1936-39) afectaron profundamente a la población y a las hermandades y su patrimonio. Durante este largo proceso puede apreciarse como unas cofradías han dado lugar a otras por desgajamiento, ya fuera porque previamente mantenían una cierta autonomía y función específica como cuadrillas dentro de ellas, como son los casos del Ecce-Homo y el Señor de la Columna de la desaparecida cofradía de la Vera-Cruz, la de los Apóstoles y Discípulos y Gallardete de Jesús que se separaron del Dulce Nombre, y más recientemente, la Entrada de Jesús en Jerusalén o «Borriquilla» nacida de las Angustias. La Oración en el Huerto, vinculada históricamente a la del Señor de la Humildad, tras su refundación en 1985 con la ayuda de esta, inició los trámites de fusión, que sin embargo no prosperaron[8].

Procesión general de Jesús Nazareno en la mañana del Viernes Santo en el momento de la incorporación de los Apóstoles en el atrio de Consolación. 2009. Fotografía: Raúl Israel López

Sociológicamente algunas hermandades se relacionan con determinados barrios y/o sectores sociales, así la del Cristo de la Salud se vincula con los pequeños propietarios o pujareros y jornaleros y con el barrio de san Juan, hasta el punto que en el pequeño museo o muestra religiosa y etnográfica instalado en su sede ha sido denominada como «Rincón del Pujarero»[9]. No obstante, la creación de la hermandad está vinculada a campesinos medios del mismo barrio. Por su parte, la hermandad de las Angustias, erigida en la iglesia de este nombre, construida *exnovo* a semejanza de la granadina, se relaciona con la burguesía alcalaína que

4 Esta iglesia era la conventual de los frailes franciscanos de la Orden Tercera Regular, y tras la exclaustración fue sede abacial tras la voladura por los franceses de la primitiva Iglesia Mayor Abacial de la fortaleza de la Mota, construído este último templo entre 1517 y 1627 en estilos gótico tardío, plateresco y renacentista.

5 José Martínez Palomino López de Lerena, abad de la colegiata de san Ildefonso, electo obispo de Chiapas (1785-1788), donde no llegó a tomar posesión, y abad de Alcalá la Real, cargo que ejerció entre 1790 y 1799 en que falleció.

6 La Agrupación de Cofradías ha organizado en 2014 un nuevo Vía Crucis en la parroquia de El Salvador con los cuadros del Vía Crucis cedidos por la Hermandad del Gallardete de Jesús, que ha contado con gran participación.

7 El territorio de la abadía *vere nullius* estaba formado por los siguientes pueblos: Alcalá, Castillo de Locubín y Frailes (Jaén) y Priego de Córdoba y Carcabuey (Córdoba), en los que se han conservado algunas de estas formas o se tiene noticia de que existieron. El corregimiento estuvo formado por esta ciudad como cabecera y las de Loja y Alhama con sus villas y aldeas, con residencia del corregidor en la primera y un alcalde mayor letrado dependiente en cada una de ellas, dado el carácter de «capa y espada» del cargo. En la reforma de 1772 estas últimas ciudades fueron transformadas en corregimientos por lo que el de Alcalá quedó reducido en sus límites pero no en su categoría y dotación económica pues en la catalogación de 1799 mantuvo la máxima (3ª clase), junto, por ejemplo, a los de Antequera, Granada o Córdoba. El corregidor estuvo, bien dotado económicamente, pues se mantuvo en la media de entre los andaluces, hasta su desaparición en los años treinta del siglo XIX. Los abades eran nombrados en círculos cercanos a la familia real y los corregidores entre la nobleza media (MARTÍN, *La justicia…* 2014; ÁLVAREZ CAÑAS, 2012, pp. 83, 90 y 106).

8 Programa: *Semana Santa. Alcalá la Real, 2014*, pp. 22-23.

9 Versión de pegujalero o pehujalero, labrador que tiene poca siembra o labor o un trozo pequeño de tierra o pegujal. Alcalá Venceslada en su *Vocabulario andaluz* (1951) lo relaciona solo con el olivar y la aceituna.

históricamente ha vivido en el centro histórico de la ciudad hasta el último tercio del siglo xx. El hecho de que en la estación de penitencia abran el cortejo varios soldados romanos a caballo es significativo. La Borriquilla igualmente se vincula a la niñez y juventud de ésta. Las cofradías del Ecce-Homo, Gallardete de Jesús y los Apóstoles se ponen en relación con determinadas familias humildes.

Estamos ante una Semana Santa que hunde sus raíces como tantas otras de Andalucía en los siglos xvi-xvii, sobre la base de la trilogía pasionista: Nazareno, Crucificado, Cristo Yacente con la Soledad, vinculadas a los conventos de las órdenes establecidas en la ciudad. La desaparecida Vera-Cruz de la que nacerían la del Ecce-Homo y Jesús en la Columna, promovida por los franciscanos observantes; Dulce Nombre, auspiciada por los dominicos, ambas en el siglo xvi; y la del Señor de la Humildad, siglo xvii, fusionada con la Esclavitud de la Virgen de los Dolores en el siglo xviii, nacida de los franciscanos terceros de Consolación.

2. Calendario festivo: del pasado al presente. Dulce Nombre, Humildad, Salud y Angustias versus Viacrucis y Resucitado

El calendario de la Semana Santa en la actualidad ocupa toda la semana del Domingo de Ramos al de Resurrección, aunque históricamente se centraba exclusivamente en Jueves y Viernes santos, que siguen siendo los más importantes, atractivos y complejos de ella. Ha sido recientemente cuando se han ido ocupando todos los días de la semana con procesiones de diversa naturaleza y contenidos, incluyéndose en 1984 la Entrada de Jesús en Jerusalén o Borriquilla el Domingo de Ramos, con sede en la iglesia de las Angustias (actual parroquia de Santo Domingo de Silos); el Lunes Santo se ha incorporado hace pocos años el Vía Crucis infantil, patrocinado por la hermandad del Cristo de la Salud, desde su sede en la Iglesia de San Juan; el Martes Santo la de Nuestro Padre Jesús en la Oración en el Huerto de los Olivos y María Santísima de la Esperanza, de corte sevillano, con sede en la Iglesia de Consolación; el Miércoles Santo el Vía Crucis de la hermandad del Cristo de la Salud con sede en San Juan y recorrido nocturno por la vieja fortaleza de la Mota; y el Domingo de Resurrección en que se procesiona un Cristo Resucitado desde la nueva iglesia parroquial de El Salvador.

De esta forma se ha llenado toda la Semana Santa aunque el centro devocional y ritual lo ocupan el Jueves Santo por la tarde-noche en que procesiona la hermandad del Señor de la Humildad y María Santísima de los Dolores que sale de su sede de Consolación, a la que se incorporan en el atrio de esta iglesia la hermandad de los Apóstoles y Discípulos de Jesús, y la hermandad del Ecce-Homo y Jesús en la Columna, estas últimas procedentes de las casas de sus respectivos hermanos mayores o mayordomos. En la mañana del Viernes Santo procesiona la cofradía del Dulce Nombre de Jesús y Santa Caridad desde su sede de Consolación con los pasos de Jesús Nazareno, Madre del Rosario, san Juan Evangelista y Mujer Verónica, a la que se unen en el atrio la hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno «Gallardete de Jesús» y la del Ecce-Homo y Jesús en la Columna, portando el cuadro del Ecce-Homo. En la tarde del Viernes Santo procesionan la cofradía de Nuestra Señora de las Angustias desde la iglesia del mismo nombre, y la hermandad del Cristo de la Salud, la imagen de mayor devoción de la localidad desde su sede de san Juan, que se encuentran en la calle Veracruz, esquina a las calles Angustias o Rosario, en un multitudinario acto que incluye el acercamiento de ambas imágenes[10]. En la medianoche del mismo día una nueva procesión sale de la iglesia de Consolación, la formada por la imagen del Cristo Yacente, perteneciente a la cofradía del Dulce Nombre y la Soledad, patrimonio de la hermandad del Señor de la Humildad, ambas con sede en Consolación.

La actual Semana Santa alcalaína se ha conformado pues entre las cofradías «históricas» que se reorganizan en el siglo xx y las de nuevo cuño, surgidas por el deseo de completar la celebración. Una rápida mirada histórica nos permite intuir el complejo proceso evolutivo que ha conducido a la actual nómina de hermandades y cofradías. El movimiento cofrade, potenciado por un lado por el papel decisivo ejercido por la Abadía en la vida eclesiástica y por otro por la presencia del clero regular en la población, se rastrea ya a mediados del siglo xvi, con la fundación de la cofradía de la Vera Cruz, promovida por los franciscanos hacia 1550 y hoy extinguida; a esta cofradía perteneció, como filial, la cuadrilla de Jesús en la Columna, que andando el tiempo daría lugar a la actual hermandad del Ecce Homo y Columna. Los dominicos no se quedaron atrás e impulsaron la fundación en 1597 de la cofradía del Dulce Nombre de Jesús en su iglesia conventual de Nuestra Señora del Rosario, agregándosele en 1807 el título de la Santa Caridad. Del Dulce Nombre dependían, como hermandades filiales o cuadrillas, la del Gallardete de Jesús y la del Señor del Ecce Homo, hoy constituidas como hermandades autónomas. Tras la Guerra Civil, la matriz del Dulce Nombre se trasladó a la actual parroquia de Consolación. Este último templo, antiguo convento de la Tercera Orden Regular franciscana, fue también semillero de cofradías. Aquí se fundó hacia 1630 la cofradía de la Oración del Huerto y Humildad de Nuestro Señor Jesucristo, si bien fue disuelta por decreto abacial en 1688, aunque sus imágenes primitivas se conservaron hasta 1936. A fines de la centuria, en 1693 se fundó en el propio templo la cofradía de la Humidad, como derivación de la disuelta cofradía de la Oración del Huerto. Ya en el siglo xviii, concretamente en 1784, se le unió la Congregación de Siervos de María Santísima de los Dolores, fundada en el templo conventual de Consolación en 1781, para dar culto a la imagen mariana que poseían los de la Humildad.

También fundación dieciochesca es la cofradía de las Angustias, que tiene su germen en la ermita de la Caridad, donde fue constituida en 1739 por Juan Negrete y otros jóvenes. El 24 de marzo de 1747 el Ayuntamiento, atendiendo al memorial presentado por la Venerable Hermandad de Nuestra Madre y Señora de las Angustias, nuevamente fundada, acordó asistir perpetuamente a la procesión de la festividad de la Virgen de los Dolores. La Ciudad se declaró patrona de la hermandad, que se consideraba surgida a imitación de la de Granada, y se comprometió a erigirle su actual iglesia en la plaza, que finalmente se construyó entre 1747 y 1785 (VV. AA., 2006: 48-49). La devoción a la imagen fue aumentando en esta época y estaba plenamente consolidada en el siglo xix, momento en que se celebraban diversos cultos internos. Tras la Guerra Civil, la cofradía se reorganiza en 1938, volviendo a procesionar al año siguiente con la nueva imagen realizada por Martín Simón en 1940. En 1952 se acuerda el hermanamiento con la cofradía del Cristo de la Salud. Sin embargo, las décadas de los 70 y 80 supusieron una etapa de letargo, del que se comenzó a salir con la reorganización promovida por un grupo de jóvenes en 1981. Así en 1982 la Virgen de las Angustias volvió a salir en Semana Santa. Para adaptarse a los cambios en la legislación canónica, aprobó nuevos Estatutos en 1990.

Las desastrosas consecuencias que la Guerra Civil tuvo para la vida cofrade alcalaína obligaron a una reorganización del organigrama corporativo a través de la recuperación o refundación de las antiguas hermandades que se hallaban en un estado de postración y decadencia. En este contexto y a impulsos del denominado «nacional-catolicismo» fue como se reorganizó en 1938 según hemos visto la cofradía de las Angustias, seguida en 1939 del Cristo de la Salud y en 1950 por la Oración del Huerto. Ya en la recta final del siglo xx, el nuevo florecimiento de la Semana Santa dio como frutos una nueva reorganización de las Angustias y, dependiente de ésta, la fundación de la hermandad de la Borriquilla en 1983, al tiempo que las antiguas cuadrillas o hermandades filiales adquirían personalidad corporativa independiente: en 1985 la del Gallardete de Jesús se independiza de la matriz del Dulce Nombre y se formaliza canónicamente en 1996; la de los Apóstoles y Discípulos de Jesús, de la que consta su existencia en 1664, se reorganiza en la década de 1990; y la del Ecce Homo y Columna, producto de la fusión de esas antiguas cuadrillas que habían sobrevivido a los avatares decimonónicos, se formaliza en 1999 de acuerdo con la nueva normativa canónica.

10 En 1985-86 se firmó un protocolo entre ambas cofradías por el que el itinerario cambiaba alternativamente, actualmente se acuerda para varios años. El encuentro de las imágenes se lleva cabo en las dos esquinas más importantes del itinerario donde se concentra una gran muchedumbre (MARTÍN ROSALES, *Historia*…1999, p. 122).

Día de salida[1b]	Hermandad / Cofradía	Fundación[2b]	Sede canónica	Hermanos[3b]
Domingo de Ramos	Entrada de Jesús en Jerusalén. Cofradía de la ...«Borriquilla»	1983-1984	Iglesia de las Angustias	585
Lunes Santo	Vía Crucis. Hdad. Cristo de la Salud	2004	Iglesia de San Juan	----
Martes Santo	Oración en el Huerto. Cofradía de la Oración... y María Santísima de la Esperanza	1630/1950	Iglesia de Consolación	515
Miércoles Santo	Vía Crucis del Cristo de la Salud	1979[4b]	Iglesia de San Juan	
Jueves Santo	Hdad. del Señor de la Humildad y María Santísima de los Dolores	1693	Iglesia de Consolación	250
Jueves Santo	Hermandad de los Apóstoles y Discípulos de Jesús[5b]	1664/1990/1997	Casa del Hermano Mayor. Oficial: Angustias	89
Jueves Santo	Hermandad del Ecce Homo y Jesús en la Columna (gallardete de la Columna)	1550/1597/1999	Casa del Hermano Mayor. Oficial: Consolación	178
Viernes Santo (mañana)	Hermandad del Ecce Homo y Jesús en la Columna (cuadro del Ecce Homo)	1550/1597/1999	Casa del Hermano Mayor. Oficial: Consolación	----
Viernes Santo (mañana)	Hermandad de Nuestro Padre Jesús Nazareno «Gallardete de Jesús»[6b]	xvii/1996[7b]	Casa del Hermano Mayor. Oficial: Consolación	599
Viernes Santo (mañana)	Cofradía del Dulce Nombre de Jesús y Santa Caridad	1597	Iglesia de Consolación	550-600
Viernes Santo (tarde)	Cofradía de Nuestra Señora de las Angustias	1739/1939/1981	Iglesia de las Angustias	753
Viernes Santo (tarde)	Hermandad del Cristo de la Salud	1939	Iglesia de San Juan	1360
Viernes Santo (noche)	Santo Entierro. Procesión del Silencio	1983	Iglesia de Consolación	No tiene
Domingo de Resurrección	Procesión del Resucitado (Agrupación de Cofradías)	1983	Parroquia del Salvador	No tiene

1b El cuadro sintetiza los avatares históricos de las cofradías y hermandades alcalaínas y la situación actual. Las de color verde son las que se han incorporado modernamente, ya sea como reorganizaciones de las antiguas o como de nueva creación; las de color morado, aquellas que han mantenido la vida corporativa de forma continuada; y en rojo, las hermandades nacidas como cuadrillas o filiales y que hoy gozan de plena jurisdicción y reconocimiento canónico. La tabla muestra la coincidencia entre los días centrales de la Semana Mayor y las cofradías más antiguas mientras que las más modernas se sitúan en el comienzo y final de la misma. Fuente: Programas de *Semana Santa. Alcalá la Real*, 2003-2015.

2b El año refiere a la fundación y refundación: por ejemplo, 1630/1950; o a la fundación / recuperación / fusión con otras: por ejemplo, 1664/1990/1997.

3b Según datos del programa *Semana Santa. Alcalá la Real, 2003.*

4b MARTÍN ROSALES, *Historia…* 1999, p. 112.

5b Reconocida como asociación en la parroquia de las Angustias.

6b Esta hermandad da culto y procesiona un gallardete o estandarte con una lámina que representa a Jesús en su tercera caída, portado por el hermano mayor. Lleva cuerpo de nazarenos con túnica, capa y morrión morados y banda de música mixta propia con similar vestimenta.

7b Aunque se independizó de la cofradía matriz del Dulce Nombre en 1985, fue erigida canónicamente en 1996.

3. Marco urbano: itinerarios y carrera oficial. Culto doméstico

La evolución histórica del urbanismo alcalaíno ha sido un factor determinante en la definición de los itinerarios de la Semana Santa desde sus orígenes a la actualidad. El papel decisivo ejercido por los establecimientos religiosos en la conformación del casco urbano se traduce en el asentamiento de las cofradías en sus respectivos templos. La condición de Alcalá la Real como sede de una abadía con jurisdicción *vere nullius* la convirtió en un importante centro clerical tanto por el ejercicio del poder abacial como por el establecimiento de algunas comunidades conventuales masculinas (franciscanos observantes, terceros regulares franciscanos, capuchinos y dominicos) que junto con la red de hospitales, ermitas y capillas, fueron definiendo su imagen de agrociudad conventual propia del Antiguo Régimen. La vieja ciudad medieval establecida dentro de los muros de la alcazaba islámica de La Mota que giraba en torno a la Iglesia Abacial, constituyendo el centro político, religioso, militar y económico, entró en un irreversible proceso de declive a lo largo de la Edad Moderna. Ello significó el progresivo traslado de la vida urbana a las nuevas zonas de expansión extramuros que se desarrollan a partir del siglo xvi desde las laderas de la Mota en dirección al llano. Se configura así una nueva zona urbana, alternativa a la Mota, que es lo que conocemos como el Llanillo. Este nuevo tejido urbano se caracteriza por una morfología plenamente moderna en la que varios ejes rectos y perpendiculares articulan la distribución de las manzanas y definen algunos espacios abiertos como el citado Llanillo y la Plaza del Ayuntamiento, nuevo centro de la ciudad baja.

El eje ceremonial fue basculando pues desde la villa medieval a la nueva ciudad renacentista y barroca. Este proceso fue impulsado por los cambios experimentados por la vida religiosa en el siglo xix. El traslado de la sede de la Abadía desde la iglesia de la Mota, a causa del incendio provocado por la invasión francesa, y la posterior supresión de esta jurisdicción eclesiástica, unido a las exclaustraciones de los conventos que se extendían por las faldas del baluarte defensivo, determinaron que los establecimientos religiosos emplazados en la ciudad baja adquirieran progresivamente un papel central al asumir las funciones parroquiales trasladadas desde las antiguas parroquias (Santa María de la Mota y Santo Domingo de Silos) y acomodar a las cofradías que habían perdido sus primitivas sedes fundacionales. Así el antiguo convento de Nuestra Señora de Consolación, de la Orden Tercera Regular franciscana se convierte en sede de la parroquia de Santa María de la Mota por extinción del templo de esta, y la iglesia de las Angustias adquiere nuevo rango de parroquia en 1870 por traslado de la de Santo Domingo de Silos ante la ruina de su edificio emplazado en las faldas de la alcazaba islámica.

De resultas de este complejo proceso de mudanzas y reorganizaciones, las iglesias de Consolación y de las Angustias centralizan en la Edad Contemporánea la vida cofrade, al servir de sedes de la mayoría de las cofradías. Así en Consolación tienen su sede canónica las cofradías de la Oración del Huerto, Humildad y Dulce Nombre de Jesús, en tanto que en las Angustias radican las de la Entrada en Jerusalén y la corporación que da título al propio templo. Más relegada queda topográficamente la iglesia de San Juan, donde reside la cofradía del Cristo de la Salud. Y por otras zonas de la ciudad, tanto en la enriscada trama urbana de las empinadas calles que descienden desde las alturas de la Mota como en la retícula en damero de las zonas de expansión moderna y contemporánea, radican sin sede fija por el carácter itinerante de las imágenes titulares, las hermandades de los Apóstoles y Discípulos de Jesús, Ecce Homo y Gallardete de Jesús, pues aunque inician sus itinerarios procesionales desde los domicilios de sus hermanos mayores, confluyen en la iglesia de Consolación donde se integran en la la procesión oficial.

Dado el carácter de eje ceremonial que ejercen estos dos templos de Consolación y las Angustias, los itinerarios de las procesiones se desarrollan en torno a ellos, constituyendo tanto el punto de salida y entrada de las cofradías que aquí tienen sus respectivas sedes, como el de incorporación de aquellas otras que procedentes de otros puntos de la ciudad y aun conservando su independencia en la estación de penitencia, se integran en los itinerarios oficiales del Jueves y Viernes Santo. De esta forma, ambos templos y las vías urbanas que los rodean crean unos ejes ceremoniales en los que se concentran momentos de especial intensidad emotiva y vibración estética por la conjunción entre las artes que definen la personalidad de la Semana Santa alcalaína: la imaginería neobarroca que procesiona sobre andas, las representaciones de teatro sacro a cargo de los «pasos» vivientes, y el acompañamiento musical de las diferentes bandas, entre las que goza de cierto prestigio la Agrupación Musical de Nuestro Padre Jesús. Así por un lado, la iglesia de Consolación define

un eje que, partiendo del templo, asciende por la calle Real y atravesando por la del Rosario desciende por Veracruz para regresar por la Carrera de las Mercedes. Y por su parte, la iglesia de las Angustias actúa en un doble sentido: si por un lado sale de ella la cofradía de su nombre, por otro recibe a otras corporaciones procedentes de la de Consolación (Oración en el Huerto, Señor de la Humildad y procesión del Santo Entierro) y al Cristo de la Salud de San Juan. El templo de las Angustias enlaza a través de la calle Miguel de Cervantes con Carrera de las Mercedes. Esta última pues, al recoger todos los cortejos procesionales, desempeña las funciones de lo que sería la Carrera Oficial, que se está conformando como en tantos otros lugares que tienen una Semana Santa destacada, al concitar nutrido público y ser lugar de paso de casi todas las cofradías y hermandades; esta vía urbana actúa de nexo con el atrio de Consolación, verdadero epicentro de la Semana Santa alcalaína[11].

La función ceremonial y de sede canónica desempeñada por estos templos no nos debe hacer perder de vista una de las peculiaridades de la Semana Santa de Alcalá la Real: las sedes itinerantes que poseen las hermandades de los Apóstoles y Discípulos de Jesús, Ecce Homo y Jesús a la Columna, y Gallardete de Jesús Nazareno. Estas corporaciones, a diferencia de las otras que conforman la nómina procesional de la ciudad, no radican en templos ni dan culto a imágenes escultóricas, sino que veneran, según los casos, a pinturas en cuadros o estandartes que se custodian en los domicilios de los hermanos mayores, elegidos por sorteo anualmente, a los que corresponde su depósito. Tales viviendas particulares adquieren desde ese momento la condición de lugar de culto público, pues la gracia y privilegio que reciben por haber sido elegidas por los titulares impulsa a los moradores a habilitar el propio zaguán u otra dependencia principal de la vivienda, según las características físicas y disponibilidad de ésta (según sea casa o piso), para este improvisado y no reglado culto público. Así con toda la gracia y encanto del sentimiento popular se disponen, con medios caseros y en función del ingenio e inventiva de los vecinos, altares en los que una acumulación de macetas, flores artificiales, velas, estampas, esculturillas, fotografías de familiares, etc., bajo el respaldo de improvisados doseles, conforman escenarios en los que las pinturas o los estandartes de las imágenes titulares reciben una veneración sencilla y espontánea, libres del formalismo litúrgico o el culto reglado propio de los templos.

11 La plaza del Ayuntamiento, empieza a jugar un papel importante en el itinerario de la nueva Semana Santa alcalaína. En 2014 por primera vez se ha montado «una mesa a modo de tribuna oficial, un paso más para que algún día, no muy lejano, podamos contar con un recorrido oficial de tribuna» (Programa. *Semana Santa. Alcalá la Real*, *2015*: 7).

4. Los pasos: teatralización de La Pasión

Pero quedaría incompleta esta aproximación al itinerario procesional si obviáramos la referencia a las hermandades cuya razón de ser son los pasos vivientes, aquellas que tienen como objeto de veneración el cuadro del Ecce-Homo y la lámina y gallardete de Jesús en la Columna, el Gallardete de Jesús, la Santa Mesa y la Cruz de los Discípulos que procesionan desde la casa de los hermanos mayores o mayordomos[12] hasta los templos de Consolación y/o las Angustias donde se incorporan a la procesión y al finalizar harán el camino a la inversa, para así depositar los cuadros, gallardetes y mesa en la casa de los respectivos mayordomos, donde recibirán culto durante todo el año[13]. Parte esencial de la representación de los pasos son los pregoneros que ilustran las diferentes escenas de la pasión con pregones a cuya terminación suenan con estruendo las trompetas roncas[14]. En la iglesia de Consolación se originan las procesiones del Jueves y Viernes Santo y a ella se agregan las hermandades que dramatizarán sus pasos vivientes, varios de los cuales son representados en sus proximidades: el de Pilatos, el del Cirineo, exposición del Señor, subasta de la túnica, reos, la lanzada, venta y arrepentimiento de Judas. El atrio de la iglesia es el centro neurálgico de la procesión donde se sitúan las imágenes antes de partir y donde harán otro tanto al regreso.

12 Cada uno de los símbolos religiosos (cuadros, láminas, gallardetes, mesa y cruz) tiene un hermano/a mayordomo/a depositario elegido a suertes por un año, «providenciales gracias» en su terminología. La cofradía en su conjunto tiene además un hermano mayor durante tres años designado por elección, de acuerdo con sus propios Estatutos y Reglamento de Régimen Interno.

13 La hermandad de los Apóstoles y Discípulos procesiona desde hace unos años primero a la iglesia de las Angustias en la que están reconocidos como asociación parroquial, para celebrar la misa de la Cena del Señor y luego desplazarse hasta Consolación.

14 Los pregoneros que originalmente pudieron ser los propios frailes, actualmente son cuatro o cinco, miembros de una misma familia.

Este escenario es el que recoge a finales del siglo xix el texto manuscrito de María del Pilar Contreras y Alba, que en líneas generales coincide con la celebración que ha llegado a nuestros días. Por su interés y valor evocador lo reproducimos a continuación:

«También hay en esta ciudad una costumbre inveterada. En los días de Jueves y Viernes de la Semana Santa, se visten varias hermandades, unas de Judíos, con coleto de ante y adornos de balleta verde, calzón ceñido a la rodilla, media fina con sus lazos, y borceguí bordado de colores. La cabeza la cubren con una especie de turbante que deja caer por la espalda una manga terminada en punta aguda. Otros llevan el traje blanco, enaguas o albas y una corona de espinas, y los penitentes llevan túnicas negras y moradas: todos cubren el rostro con sus caretas. Desde la medianoche del Jueves se oye el sonido de una atronadora trompeta cuyos roncos sonidos aterran y el de un destemplado tambor, prendas y destinos que se transmiten de padres a hijos con la mayor rectitud e imparcialidad. El Viernes por la mañana se saca en procesión solemne a la venerada imagen de Jesús Nazareno, a ella asisten los cofrades, cuadrilleros, cada cual con sus respectivas insignias y gallardetes: los apóstoles, con sus túnicas, los discípulos con sus albas, los judíos con sus colitas, y los penitentes con sus grandes colas que arrastran airosamente por el suelo. Va Pilatos, el buen ladrón y el malo, Barrabás y Longinos. Al llegar la procesión a un punto que nombran La Mora, se para; toda la grande extensión de aquel sitio se ocupa por un inmenso gentío. La imagen de Jesús colocada sobre sus andas se alza a la vista del numeroso pueblo: un silencio sepulcral domina en aquellos instantes. Sale Longinos guiado por un lazarillo, por entre dos filas que forman calle, dirígese a la sagrada imagen; hinca la rodilla; todas las miradas se fijan en este espectáculo; todos los corazones se agitan movidos por un mismo sentimiento; todos ansían ver el desenlace. Este no tarda. Longinos hinca la rodilla por segunda vez, y a la tercera dirige la lanza sobre el costado del Nazareno. Las trompetas esparcen sus roncos y agitados sones, los tambores tocan como a generala. Torrentes de lágrimas brotan de aquel pueblo religioso y una voz universal, sublime, se oye en el espacio: ¡Viva Jesús Nazareno! Voz encantadora que repite el niño, el anciano y hasta las aves y los vientos. En épocas se ha tratado de suprimir esta costumbre, pero ¡ay del que tal cosa intentara: lo arrastraría la muchedumbre!, tal es el fervor religioso en esta localidad (….)»[15].

En la actualidad la celebración de los pasos tiene lugar de acuerdo con esta secuencia:

El Paso de los Apóstoles y Discípulos de Jesús, formado el primero por un grupo de doce hermanos ataviados con túnica, manto al hombro terciado donde figura el nombre del apóstol al que representa y rostrillo[16] y el segundo por un número un poco más amplio, desfilaba en varias ocasiones[17], ya sea con las palmas, las insignias de su oficio: llaves, etc., con cartelas con frases del credo y portando los Apóstoles con solemnidad su principal atributo que es la mesa de la Última Cena. Hoy día esta asociación de fieles, que procesiona el Jueves Santo y que se titula oficialmente «Hermandad de Penitencia de los Apóstoles y Discípulos de Jesús», a pesar de su larga tradición histórica y no sin altibajos en el último siglo, se reorganizó entre 1982 y 1983 y se independizó en 1990 de la matriz la Cofradía del Dulce Nombre y Santa Caridad, para en 1995 adaptarse a la legislación del obispado de Jaén. Los nuevos estatutos fueron rechazados por la autoridad diocesana, pues en palabras de su actual hermano mayor al obispo no le pareció adecuado reconocer una hermandad cuyo más representativo símbolo religioso era una mesa con los elementos propios de la Última Cena (cáliz, doce copas y candelabros) portada por los apóstoles. Posteriormente se recuperaría la Cruz de los Discípulos con nueva cruz, caretas, enseres y vestimenta renovados y enriquecidos con bordados, platos y vasos de plata. En cualquier caso, funciona como asociación establecida en la actual parroquia de Santo

15 Recogido por PÉREZ ORTEGA, 1993, pp. 401-406.

16 Entre todos ellos se marca la presencia de Judas con túnica morada y manto rojo, rostrillo con rubia melena y como atributo o señal identificativa la linterna que lleva en la mano.

17 Durante muchos años esta hermandad acompañaba a todas las procesiones: La Borriquilla del Domingo de Ramos, la Oración en el Huerto el Martes Santo, la Humildad el Jueves Santo, y los pasos vivientes de la Venta y Arrepentimiento del «Juillas» el Viernes Santo. También este día, uno de los apóstoles, san Juan participa en la procesión del Cristo de la Salud. Y por último el Sábado Santo, los Apóstoles concurrían al Santo Entierro donde rezaban el credo.

Domingo de Silos (Angustias) y dentro de la Agrupación de Cofradías. Representa la Última Cena y por ello procesiona el Jueves Santo adaptándose al orden lógico de los acontecimientos de la Pasión, es decir en primer lugar, seguido del Señor de la Columna y el Señor de la Humildad recogiendo sus vestiduras y finalmente la Virgen de los Dolores. El cortejo se inicia en la casa del hermano/a mayor desde donde se desplazan a la parroquia de Santo Domingo de Silos, en la que tiene lugar el ritual del lavatorio y la misa sobre la mesa y desde aquí se desplazan a la iglesia de Consolación para unirse a la procesión general.

Paso de la Túnica. En este paso del Jueves Santo, que es pregonado, un sayón o judío con la túnica de Jesús en una bandeja la eleva y presenta a los asistentes. El resto eleva sus sables presentándolos a Jesús y los portadores de insignias o atributos de la Pasión (corona de espinas, clavos, flagelos, escalera, martillo, manopla y tenazas) se vuelven con parsimonia y respeto.

Paso de la Sentencia o de Pilatos. El Viernes Santo también se representa el momento de la sentencia de Jesús por Pilatos que tiene lugar sobre una pequeña plaza elevada, cercana al Llanillo y donde se encuentra la fuente de la Mora, alguien pudiera pensar que construida al efecto. Tras la lectura de la sentencia por el prefecto romano y una vez se lava las manos, los pregoneros, que visten traje negro con ribetes morados, sombrero de ala ancha con cintas, camisa blanca, corbata negra y zapatos también negros, la pregonan con su peculiar entonación y al final suenan las roncas trompetas.

Paso de Simón Cirineo. Este paso que se representa el Viernes Santo por la mañana, es mímico y pregonado. Los sayones buscan entre el público quien debe ayudar a Jesús a llevar la Cruz y cuando encuentran a Simón le fuerzan a salir y queda unido por un cordón a la imagen de Cristo durante todo el recorrido. Este paso se fundamenta en los evangelios sinópticos que mencionan la figura de Simón de Cirene al que forzaron a llevar la cruz en el camino al Calvario y que la iconografía desde el siglo V representa a este personaje cogiendo la cruz que lleva Jesús por detrás, iconografía difundida entre otros por los franciscanos. El Nazareno, que procesiona solo en un paso, es una de las imágenes que más devoción ha despertado históricamente. La escena se completa con los ministros, soldados romanos o judíos (sayones), el verdugo y los elementos a utilizar en la crucifixión junto con los tres ajusticiados, los dos ladrones y Jesús que cerraban el cortejo rodeados por el pueblo.

La escena es como sigue: Una vez que llega la comitiva de la hermandad del Ecce-Homo al lugar de encuentro de todas las hermandades, en el atrio de la parroquia de Consolación, en la mañana del Viernes Santo, el Cirineo, con su peculiar atuendo[18], se encierra en una casa de la calle Real de donde lo sacarán los sayones[19]. Una vez Jesús en la puerta, los pregoneros lanzan los pregones. El capitán manda en su busca a los sayones, que llevan rostrillos negros y provistos de látigos, tratan de reconocerlo entre el público haciendo ademanes de buscarlo. Lo sujetan y lo llevan a rastras hasta el centro de la calle con un andar a carrerillas y finalmente llegan ante el capitán de los judíos que junto al alférez, sargento y cabo le preguntan: - ¿Tú eres el que va a ayudar a tu maestro?-. Al que responde, no sin resistirse: -sí-. Lo llevan ante Jesús Nazareno que le señala con la mirada y lo entiende y toma una cinta morada que cuelga desde la cruz y que portará durante todo el recorrido acompañado de dos sayones como vigilantes. Es el único paso que ha mantenido los pregones y la escenografía. Este oficio se ha mantenido al menos desde 1665 en el que el cabildo fijara su permanencia, por herencia en el hijo mayor, y faltando los hijos, yernos o pariente más cercano[20]. Son pocas las representaciones iconográficas de este pasaje aunque figura en una de las láminas del gallardete de Jesús, probablemente procedente del siglo XVII en que

18 Viste ropa de campesino de gala: sombrero de ala ancha con cinta y ribetes morados, camisa blanca, chaquetilla y esclavina morada con ribetes blancos, coleto de gamuza, rostrillo sonrosado, calzones y botines morados y medias blancas. Lleva un pañuelo al cuello cogido con una sortija y otro en la mano sujeto con una moneda para asirlo.

19 Antes de 1949 salía de otra casa cercana al convento del Rosario de donde arrancaba la procesión.

20 En Puente Genil se conserva dentro del grupo de Simón Cirineo y el pregonero que ejecuta la sentencia en el puesto 24 de la procesión del Domingo de Resurrección y en el de La Corona o Los Mitigadores de Jesús, en el 48 (*Guía de la Semana Santa de Puente Genil*, año 1996). Queda también en el Castillo de Locubín en que un hombrecillo sale con un cántaro y sigue la carrera a saltitos (MARTÍN ROSALES, 1997, p. 78).

Los pregoneros entonan un pregón mientras el cuadro del Ecce Homo es presentado al pueblo al comienzo de la procesión general del Viernes Santo en el Llanillo. 2015. Fotografía: Salvador Rodríguez Becerra

figura Jesús, dos sayones y Simón Cirineo vestido con camisa blanca y calzón.

Paso de la Exposición del Señor o del Ecce Homo. También el Viernes Santo se celebra igualmente este paso mímico-pregonado. Dos sayones alzan el cuadro de Jesús y se escucha el pregón de la sentencia de Pilatos, tal escena tiene lugar en la puerta de Consolación.

Paso de los Reos. En el mismo día en este paso mímico el verdugo hace chascar la onda a modo de flagelación a los dos ladrones y los interroga sobre la divinidad de Jesús o sobre el arrepentimiento. O sobre el arrepentimiento de sus culpas. Gestas hace gestos de negación y Dimas de afirmación durante el recorrido y por ello es arrastrado por el verdugo. Al final ambos asienten.

Paso de la Lanzada. En la misma mañana Longinos, soldado ciego, es conducido por un lazarillo (niño) que le cuenta los pasos que le separan de Cristo. Antes de herirle en el costado se arrodilla tres veces en señal de divinidad. Este paso es también solo mímico.

Paso de la Venta y Arrepentimiento. Cierra la jornada esta representación y pregón, en la que el capitán y Judas negocian un acuerdo, señalado por el tradicional apretón de manos propio de los tratos, por la venta de Jesús, mostrando el discípulo una bolsa morada con treinta monedas; en una segunda parte muestra arrepentimiento sin resultado. El paisaje teatral que crea la Semana Santa alcalaína quedaría incompleto si no mencionáramos a otros personajes y conjuntos como el formado por la tropa de los sayones uniformada con vivos colores, comandada por un capitán[21], alférez y brigada, con bandas, fajines, estrellas y galones propios de su rango militar, así como con rostrillos y lanzas y casco con flores en lugar de plumero, en claro anacronismo histórico, todos los demás. Este cuerpo, heredero de las milicias locales, tiene cierta autonomía dentro de la cofradía, y su jefe, elegido por sorteo, tiene ciertas prerrogativas. También forman parte del cortejo los pregoneros, tres o cuatro personas que en un tono muy particular cantan los pregones propios de cada paso.

21 El cargo de capitán se ejerce mientras se tiene capacidad para ello y se trasmite de padres a hijos desde tiempo inmemorial. El capitán elije a los otros mandos y soldados.

5. Los pasos escultóricos: dialéctica entre tradición y renovación

La Semana Santa de Alcalá tiene la originalidad de combinar los pasos con imágenes con los pasos vivientes o representaciones en la calle de escenas de la pasión. A lo largo de su historia Alcalá la Real se ha configurado como un importante centro artístico, en virtud de la importante labor de promoción ejercida por la jurisdicción eclesiástica de la Abadía. Las necesidades cultuales tanto de la propia Abadía como de los conventos, hospitales y ermitas que desde la Reconquista fueron conformando el tejido urbano y monumental alcalaíno, crearon una demanda de obras a las que se dio respuesta con la implantación en la ciudad de diferentes talleres de escultura y pintura que abastecieron incluso a zonas vecinas.

En este sentido es trascendental lo que significó el Renacimiento, con la presencia de destacados artistas que con su labor definieron la personalidad de este foco artístico, que en virtud de su situación geográfica en la confluencia de las provincias de Córdoba, Jaén y Granada, actuó como vaso de decantación de las influencias estilísticas procedentes de dichas capitales, que de por sí eran sobresalientes focos artísticos. Así pues, Alcalá la Real se convirtió durante el Renacimiento y el Barroco en un centro artístico cuya personalidad radicó precisamente en la fusión de tales influjos, que sin duda contribuyeron a la conformación de un rico patrimonio que desafortunadamente nos ha llegado muy mermado por los avatares históricos de la Edad Contemporánea. La desastrosa secuencia iniciada por el incendio de la Iglesia Abacial durante la invasión francesa, seguida de la supresión de la Abadía y las desamortizaciones decimonónicas, tuvo su colofón en la devastación patrimonial sufrida por los templos alcalaínos en los primeros días de la Guerra Civil de 1936.

De resultas de este cúmulo de desgraciadas contingencias, prácticamente nada nos ha llegado del patrimonio artístico generado por las cofradías penitenciales, del que poco conocemos, tanto a nivel documental como de testimonios gráficos. La corta información disponible, fundamentalmente testimonios fotográficos, nos habla, no obstante, de la filiación mayoritariamente granadina de buena parte de la imaginería procesional destruida.

Encabezaba este desaparecido elenco la imagen de Jesús Nazareno[22], que hoy se considera relacionada con la producción de José de Mora. El Señor de la Humildad, de tan peculiar iconografía, era obra vinculada a la producción de Alonso de Mena entre 1630 y 1640. También a los talleres granadinos recurrió la hermandad de la Oración en el Huerto, sita en Consolación, que adquirió entre 1641 y 1642 en Granada una imagen de la Virgen de las Angustias[23]. Otra imagen de la misma advocación se veneraba en 1654 en la capilla del Descendimiento de la Cruz, dentro de la Iglesia Abacial. Y ya en el siglo XVIII se localiza otra imagen de las Angustias en la ermita de la Caridad, en torno a la que Juan Negrete y otros jóvenes habían constituido en 1739 una cofradía, y que se considera la primitiva que recibió culto en la iglesia de su nombre hasta su destrucción en la Guerra Civil.

Sí consiguieron salvarse, afortunadamente, las imágenes, de autoría anónima, de la Virgen del Rosario, conservada en el convento de las Trinitarias, del siglo XVIII, y la Verónica, de igual cronología, que procesionan ambas con la actual imagen de Jesús Nazareno, de la cofradía del Dulce Nombre, habiéndose incorporado la primera en 1985 para sustituir a la Virgen de los Dolores que se compartía con la hermandad de la Humildad.

La destrucción de este acervo escultórico provocó el dilema, a la hora de su reposición, entre la renovación formal o la recuperación del modelo. Esta cuestión en el caso de Alcalá la Real, como en otros lugares, se resolvió mediante la restitución de las imágenes perdidas, recreándolas con la mayor fidelidad posible, para mantener intacta la continuidad icónica y la secuencia histórico-devocional en torno a las mismas[24].

En este proceso, desarrollado en los años de la postguerra, intervinieron escultores de Granada y de Sevilla, que ahora vuelven a recuperar su histórica capitalidad artística gracias a la actividad de una amplia nómina de talleres que se afanan en atender indistintamente por toda la región andaluza la demanda generada por las hermandades y cofradías que quieren reponer la imaginería destruida. Por su cercanía a Granada, en Alcalá la Real se confió esta delicada tarea al imaginero granadino José Gabriel Martín Simón. Así la cofradía del Señor de la Humildad, reorganizada en 1948, le encargó la realización del nuevo titular, acabado en 1949 y que vino a suplir con bastante fidelidad al destruido que hemos visto se considera atribuible a Alonso de Mena. Y para la de las Angustias, reprodujo fielmente en 1940 el primitivo grupo escultórico, que mostraba una estrecha relación compositiva y formal con los modelos iconográficos de este tema de ascendencia granadina tan extendidos obviamente por la Andalucía Oriental gracias a las directrices estilísticas impuestas por el obrador de Pedro de Mena. El también granadino Daniel Gutiérrez Ruiz realizó en 1949 el San Juan Evangelista de la cofradía del Dulce Nombre, supliendo a la antigua atribuida a Alonso de Mena.

Este papel rector de Granada convive con la tímida presencia de los obradores sevillanos, también muy activos en estos años de la postguerra para suplir el patrimonio perdido y que sobrepasando su propio ámbito geográfico atendían a encargos prácticamente de toda la región. Esta presencia sevillana se hace presente con la actividad de José Fernández Andes, a quien se le confía la ejecución de dos obras: la imagen de Jesús Nazareno, de la cofradía del Dulce Nombre, realizado en 1939 siguiendo rigurosamente el modelo del desaparecido atribuido como vimos a José de Mora; y la Virgen de los Dolores de la cofradía del Señor de la Humildad, vuelta a venerar en la iglesia de Consolación en marzo de 1939.

Otra aportación, puntual pero interesante, fue la del giennense Jacinto Higueras, que en 1950 realizó la imagen de Jesús de la Oración en el Huerto y en 1951 el Cristo Yacente que procesiona en el Santo Entierro, imagen esta última cuya ejecución estuvo rodeada de polémicas e incidencias que motivaron la intervención del hijo del escultor para darle el acabado final.

Con la reorganización de varias cofradías y la consiguiente revitalización de la Semana Santa alcalaína a partir de la década de 1980, se abre una nueva etapa de enriquecimiento patrimonial, gracias al encargo tanto de nuevas imágenes titulares como de los enseres habituales en este tipo de corporaciones: andas procesionales, estandartes e insignias, bordados, etc.

La escultura de esta recta final del siglo XX ha venido marcada, al igual que la de la postguerra, por el general estilo neobarroco exigido por la clientela, que a la hora de formalizar sus encargos vuelve la mirada al medio artístico regional al optar por la producción de imagineros de Granada, Córdoba e incluso la vecina Priego de Córdoba. Así el granadino Eduardo Espinosa Alfambra realizó en 1983 la imagen del Señor de la Borriquilla, si bien fue reformado y policromado para adaptarlo a imagen de vestir por el cordobés José Antonio Cabello Montilla en 2005. Este último autor ha realizado el resto del misterio (compuesto por un San Juan, San Pedro, una niña y una mujer hebrea con un niño en brazos y el niño Zaqueo) y la imagen mariana de Nuestra Señora de la Estrella, bendecida en 2012 y que procesionó por primera vez en 2014. Por su parte, la hermandad de la Oración en el Huerto recurrió al imaginero prieguense Manuel Cubero para la realización en 1986 de su titular mariana, la Virgen de la Esperanza, restaurada posteriormente por Enrique Ruiz. Y la aureola de prestigio de los talleres sevillanos, nunca olvidada, se hace presente con la imagen de Nuestra Señora de la Soledad, realizada en 1998 por Miguel Bejarano por encargo de la hermandad del Señor de la Humildad.

Conclusiones

En la Semana Santa de Alcalá la Real conviven dos formas bien distintas de celebración, producto de los avatares del pasado en los que tuvo mucho que ver el que fuera la cabecera de una abadía exenta con un cuasi obispo con todos los poderes eclesiales y económicos sobre un pequeño distrito eclesiástico. Ello ha condicionado sin duda el devenir de estas celebraciones y de las instituciones que las han soportado con grandes altibajos, fusiones, divisiones y recuperaciones a lo largo del tiempo y que han perdurado hasta las últimas décadas del pasado siglo XX. En los últimos años el sentimiento de identidad ha hecho que personas de distinta condición y nivel intelectual se hayan dedicado por una parte a recuperar los rituales y formas más periclitadas y los hayan engarzado en el conjunto, contando para ello con la colaboración del clero local, y por otra la de crear *exnovo* otras hermandades siguiendo las características del modelo sevillano. Al tiempo los jóvenes y los niños se han incorporado a la celebración de la fiesta mediante nuevas creaciones institucionales o dramatizaciones.

Estos dos modelos tan diferentes en cuanto a sus bases organizativas, ajuares y formas de culto, tienen sin embargo una forma jurídica común, la de los estatutos marco del obispado de Jaén, aunque bajo este documento hay realidades y comportamientos bien distintos: ausencia de sede canónica donde residen las

22 CHISQUERO, 1923, pp. 299-301.

23 VV. AA, 2006, p. 48.

24 LÓPEZ ZAFRA, s/f, p. 484.

imágenes que no son de bulto redondo, representaciones o pasos vivientes como centro de su actividad procesional, culto en las casas de los hermanos mayores, sorteo como forma de elección, frente a otras que siguen en mayor o menor medida los cánones de las hermandades y cofradías andaluzas. Ambas formas conviven y se entremezclan armónicamente aunque los objetivos de unos y otros sean bien distintos, proteger el patrimonio histórico inmaterial para los unos y seguir la corriente creciente organizativa y estética de la baja Andalucía para los otros.

BIBLIOGRAFÍA

AGRUPACIÓN DE COFRADÍAS DE ALCALÁ DEL REAL. Programas: *Semana Santa. Alcalá la Real*, 2003 a 2016.

ÁLVAREZ CAÑAS, María Luisa. *Corregidores y Alcaldes Mayores. La Administración Territorial Andaluza en el siglo XVIII*. Alicante: Universidad, 2012.

CHISQUERO MONTAÑÉS, Antonio. «Nuestro Padre Jesús de Alcalá la Real». En *Don Lope de Sosa*. Nº 130, 1923, pp. 299-301.

GARRIDO ESPINOSA DE LOS MONTEROS, Diego. *Historia de la Abadía de Alcalá la Real*. Jaén: Diputación Provincial, 1996.

GILA MEDINA, Lázaro. *Arte y artistas del Renacimiento en torno a la Real Abadía de Alcalá la Real (Jaén)*. Granada: Universidad, 1991.

JUAN LOVERA, Carmen. «Las cofradías de Jesús Nazareno en la Abadía de Alcalá la Real». En *Congreso Internacional Cristóbal de Santa Catalina y las cofradías de Jesús Nazareno*. Córdoba: 1991.

LÁZARO DAMAS, Soledad. «La imaginería procesional [de Alcalá la Real]». En *Semana Santa en la provincia de Jaén*, vol. II. Sevilla: Ediciones Gemisa, 1991, pp. 204-205.

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús. *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*. Granada: Atrio, 2009.

LÓPEZ ZAFRA, Raúl Israel. «Del Paso de Los Apóstoles, a la Hermandad de Penitencia de Los Apóstoles y Discípulos de Jesús» (Inédito).

MARTÍN ROSALES, Francisco. *Pasos*. Alcalá la Real: Ayuntamiento-*La Hermandad del Señor del Ecce-Homo y Jesús en la Columna*, 1997.

MARTÍN ROSALES, Francisco. *Historia de la Hermandad del Cristo de la Salud: su barrio, su gente y su vida*. Alcalá la Real: Hermandad del Cristo de la Salud, 1999.

MARTÍN ROSALES, Francisco. «La justicia en Alcalá la Real». En http://pacomartinrosales.blogspot.com.es/2014/10/la-justicia-en-alcala-la-real-con.html

MARTÍN ROSALES, Francisco-MARTÍN ROSALES, Eloísa. «Las parroquias de Alcalá la Real». En *Abadía. V Jornadas de Historia en la Abadía de Alcalá la Real*. Jaén: Diputación, 2005, pp. 423-438.

PÉREZ ORTEGA, Manuel Urbano. «Un manuscrito inédito del XIX, sobre usos y costumbres de Alcalá la Real, de Pilar María Contreras y Alba». En *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses*. Número 150, 1993, pp. 355-407.

SILES REINA, Miguel: «Las hermandades de Alcalá la Real». En *Semana Santa en la provincia de Jaén*, vol. II. Sevilla: Ediciones Gemisa, 1991, pp. 161-202.

SILES REINA, Miguel *et alii*: «Semana Santa en Alcalá la Real». En *Semana Santa en la provincia de Jaén*, vol. I. Sevilla: Ediciones Gemisa, 1991, pp. 111-123.

TRUJILLO JURADO, Fray Manuel María. *Abadía de Alcalá la Real: su origen, privilegios y erección*. Córdoba: 1803.

VV.AA, *Alcalá la Real: el pregonar de un pueblo. Pregones de Semana Santa 1982-1994*. Jaén: Agrupación de Cofradías de Alcalá la Real, 1995.

VV. AA. *Iglesia de Nuestra Señora de las Angustias*. Alcalá la Real: Ayuntamiento, 2006.

RIFLESSIONI SUL PIANTO RITUALE NEL MEZZOGIORNO ITALIANO

Silvia Lipari

Università degli Studi di Messina

L'etnografia odierna e soprattutto la riflessione antropologica sulle tradizioni occidentali ha messo in luce un modello di pianto funebre articolato in due modalità: quella legata al lutto delle persone venute effettivamente a mancare nella vita reale e quella legata a lutti fittizi, come nel caso delle sacre rappresentazioni pasquali. L'esempio più eloquente è il pianto di Maria: che simboleggia tanto il pianto reale della donna rimasta priva di un proprio caro, del proprio marito o del figlio, quanto nelle sacre rappresentazioni pasquali —e più propriamente— la disperazione della Vergine per il Figlio. Tale modello sembra avere lunga durata e qui si tenterà di ricostruire una genesi, per quel che riguarda il Mezzogiorno italiano, analizzandone le tappe più significative sulla base delle tradizioni verbali e figurative (sermoni e laudari, pittura e scultura) e facendo tesoro dei maggiori contribuiti offerti dalle ricerche demoetnoantropologiche.

Come cornice teorica, si rivela molto interessante il contributo offerto da Salvatore Natoli nelle sue riflessioni relative ai rapporti tra ragione e passione, quindi alla teoria degli affetti e in particolare all'esperienza del dolore[1]. Il dolore è universale in quanto conseguenza di un danno, ma il modo in cui il danno è vissuto è variamente interpretabile: un induista soffre in un modo diverso da un cristiano; e un cristiano diversamente da chi professa un altro credo. Se così è, l'esperienza effettiva del soffrire è data dalla circolarità tra danno-senso, più esattamente dalla tensione tra il senso (a cui sempre, in ogni caso, si appartiene) e il non senso che il dolore produce. Il dolore, infatti, lacera la ragione, costringe l'uomo a interrogarsi su sé stesso (Perché a me? Cosa ho fatto per meritare questo?) e sul senso del mondo. Le cose si inabissano e l'enigma del male irrompe in tutta la sua atrocità: eppure mai come nella sofferenza si cercano parole per dare senso all'insensato. L'esperienza del dolore ha dunque due aspetti: un aspetto oggettivo, che è il danno; e un aspetto soggettivo, che è il senso che si attribuisce al danno. Per questa via, la sofferenza è diversamente interpretata. Già dai tempi di Ippocrate, il dolore cerca di essere dominato e si costituiscono, nel corso dei secoli, molteplici forme di rappresentazione, di *performance* teatrale, varie pratiche rituali che, attraverso le parole e le immagini, cristallizzano il dolore, la sofferenza, la morte, il lutto.

Da un punto di vista prettamente antropologico, negli anni Settanta e Ottanta del secolo scorso, Francesco Faeta conduce un'attenta analisi dell'immaginario popolare calabrese (soprattutto per quel che concerne la morte, il lutto e il cordoglio), effettuando sistematici rilievi sui cimiteri, sulle sepolture, sull'iconografia funebre, dai quali emerge la centralità della fotografia, da un lato, come fondamentale sussidio alla rilevazione etnografica, ma soprattutto «come strumento di presentificazione dei morti e di relazione tra

1 NATOLI.

Lapide con carta d'identità, cimitero di Sambiase, Calabria centrale, 1976. Fotografia: Francesco Faeta

essi e i superstiti»[2]. La fotografia —come lo studioso dimostrerà nei suoi studi successivi relativi all'etnografia visiva— con la sua valenza critica, il suo potere di separazione e di identificazione della realtà, di potenziamento dello sguardo, ha costituito un mezzo indispensabile d'orientamento, un prezioso ausilio conoscitivo, una chiave per dischiudere la complessità dell'universo, rivestendo un ruolo di prim'ordine come supporto della ricerca etnografica[3].

Ma nel contesto sociale e, particolarmente nel contesto funebre calabrese, la fotografia (*tombale*) rappresenta la possibilità di unione con il defunto, il legame tra mondo dei vivi e mondo dei morti, l'oggetto indispensabile della *performance* rituale, l'elemento ordinatore del sistema sociale entrato in crisi con la perdita di un suo componente; testimoniando, come strumento di ricerca, la presenza del pianto commemorativo per la festa dei morti nei cimiteri dei paesi della Calabria —come appunto mostra l'ampia documentazione realizzata da Faeta in collaborazione con Marina Malabotti—[4]. Faeta afferma di avere riscontrato, seppure in una forma attenuata, la ripetizione del pianto funebre nei cimiteri nei primi due giorni di novembre, eseguito da gruppi di donne: vi spicca la lamentazione della donna più legata al defunto accompagnata da una più sommessa intonazione delle altre.

Lamentazione riscontrabile ancora agli albori del XXI sec., in tempi dunque recentissimi, nella fenomenologia rituale di Quaresima, a esempio nella *Giudaica* a Laino Borgo, sempre nel Mezzogiorno italiano, sempre in Calabria, come emerge dalle note etnografiche di Patrizia Burdi, relative alla rappresentazione vivente della Passione di Cristo, quando —il Venerdì Santo— l'effigie del Cristo della deposizione seguita dalla statua della Madonna Addolorata è accompagnata dalla musica funebre della banda e dai «lamenti» delle donne[5]. Caso etnografico che coniuga dialetticamente la doppia modalità del pianto funebre attraverso la *performance* delle pie donne (impersonate dalle donne del paese), che accompagnano la rappresentazione simbolica messa in atto dalla macchina festiva e dalle statue processionali che inscenano il dolore e il pianto della Vergine per il Figlio morto.

Luigi Maria Lombardi Satriani ha analizzato il complesso universo simbolico e rituale, caratterizzato da una pervasiva ideologia funebre che caratterizza e condiziona l'organizzazione territoriale di numerosi paesi del Mezzogiorno d'Italia, sottolineando il carattere protettivo e la funzione pedagogica delle istituzioni spaziali che costituiscono non solo gli elementi centrali nell'organizzazione territoriale e nella vita rituale (all'interno delle quali figure quali il Cristo Crocefisso, il Cristo Deposto o la Madre Dolorosa esemplificano un modello di risoluzione della morte), ma anche punti di aggregazione culturale e sistemi difensivi contro la morte e la negatività esistenziale. La fenomenologia rituale (e l'universo simbolico che essa presuppone) si sviluppa su una duplice dimensione: una dimensione che potremmo definire individuale, domestica, intima, dove i *luoghi dei morti* —ovvero case, chiese, cimiteri e tutti gli spazi collegati agli itinerari funerari— fondano dialetticamente e riconfermano il paese come organizzazione della vita: giacché gli ambienti domestici messi in crisi dal cadavere, dall'assenza di un membro della famiglia devono essere ristrutturati; un'altra dimensione comunitaria, collettiva quindi pubblica, dove le *istituzioni architettoniche* e i *percorsi urbani*, quali calvari e *Viae Crucis*, consentono la protezione, il rinnovo di uno spazio precedentemente posto in pericolo dalla perdita di un membro del paese. Propriamente, nell'ambito di questi dispositivi spaziali e simbolici, siano essi domestici o pubblici, individuali o collettivi, e nella varia fenomenologia rituale a essi connessa, è possibile ristabilire un rapporto tra i vivi e i morti e creare uno spazio di comunicazione che annulla, almeno provvisoriamente, la mancanza e la separazione. Al loro interno, soprattutto, Lombardi Satriani rileva ancora la presenza della componente funebre di nostro interesse affermando che: «nei cimiteri meridionali ancor oggi si rinnova il pianto, in una gamma che va dal sommesso piangere sino alla formulazione più arcaica del lamento funebre. Inoltre, il pianto realizza, comunque, uno spazio espressivo —verbale, melodico, gestuale— di evocazione del morto, di sua presentificazione protetta, un campo di destorificazione nel quale la memoria può diventare presenza e il rimpianto colloquio»[6].

Lombardi Satriani procede poi a un ripensamento in termini complessi della centralità dei dispositivi simbolici entro il contesto quaresimale:

Attraverso l'itinerario processionale si realizza una sacralizzazione e una riappropriazione simbolica dello spazio che lo libera dalla sua rischiosità immanente. La processione del Cristo morto si carica di una valenza ulteriore e fondamentale: lo spazio viene investito da un evento paradigmatico di morte-resurrezione che ne garantisce il passaggio dalla possibilità di vuoto, metafora spaziale di morte, allo spazio domesticato [...]. Cristo, Morto paradigmatico, viene presentificato come negatore paradigmatico della morte; la commemorazione della sua vicenda libera, anche nell'orizzonte storico, gli uomini dalla loro precarietà e dall'angoscia a essa connessa, inserendoli in una strategia della speranza, essenziale per la continuazione dell'esistenza[7].

Ambito privilegiato della rappresentazione della morte e del lutto rielaborati collettivamente, con particolare riguardo allo strazio della Vergine che piange il proprio Figlio, sono le feste quaresimali e la Settimana Santa, così da creare —come attestano numerosi studi[8]— una drammatizzazione assente in altri contesti

2 FAETA, *Il Santo e l'aquilone...*, p. 126.

3 FAETA, *Strategie dell'occhio...*; FAETA, *Fotografi e fotografie...*

4 FAETA e MALABOTTI.

5 BURDI, «Lo sguardo, le lacrime, il sudore di sangue...», pp. 39-61.

6 LOMBARDI SATRIANI e MELIGRANA, pp. 59-60.

7 *Ibid.*, pp. 80-81.

8 Benché oggetto di diffuso interesse, in Italia – tranne qualche eccezione– le feste della Settimana Santa non sono state studiate in profondità (FAETA, *Questioni italiane...*, pp. 151-167). In particolare, queste feste non sono state oggetto di una prolungata osservazione diretta sul terreno e non sono state pensate nella prospettiva antropologico-sociale che vi riconosce strumenti fondamentali per la costruzione della località (APPADURAI). Inoltre, alcuni approcci —quali ad esempio quello di Paolo Apolito— hanno decisamente teso ad enfatizzare la funzione della Chiesa e del controllo ecclesiastico sulla festa, mettendo in secondo piano la possibilità che la festa sia interpretata dagli attori sociali e sia, conseguentemente, rappresentata in un contesto propriamente antropologico. Qui si aggiunge il già citato lavoro di Lombardi Satriani in collaborazione con Meligrana. La loro riflessione riesce molto utile per iniziare a delineare —sulla scorta di una linea di pensiero che parte da Ernesto de Martino e passa anche attraverso Clara Gallini, Annabella Rossi e Vittorio Lanternari— una teoria sociale e politica della festa e una teoria dei rapporti correnti tra la festa e il suo nucleo rituale. Abbozzi interessanti in ordine alla teorizzazione di tali rapporti trovansi anche negli scritti di uno studioso italiano, precocemente scomparso, Valerio Valeri, e soprattutto nelle voci (*cerimoniale, rito, festa*) redatte per l'*Enciclopedia Einaudi* alla fine degli anni Settanta. Faeta ha in varie occasioni ricordato il carattere fondamentalmente politico, sia della festa in sé, sia delle feste della Settimana Santa, proprio per il loro carattere ecclesiale, universale e, insieme, contraddittoriamente aperto alla decli-

Condolenti, cimitero di Nicastro, Calabria centrale, 1975. Fotografie: Marina Malabotti

festivi. Non è questa la sede per indugiare sull'ampia etnografia festiva relativa al modello funebre in questione, ma vorrei brevemente ricordare la disperazione e il dolore di Maria per il Figlio morto, così come viene rievocato nel cerimoniale della Settimana Santa vallisoletana attraverso i *pasos* processionali. Sculture in legno policromo, realizzate prevalentemente da grandi artisti barocchi, chiaramente influenzati dalla Controriforma, e legate in certi casi a un racconto leggendario, i *pasos*, che sfilano per le strade e per le piazze di Valladolid, rappresentano al contempo: una scena della Passione di Cristo, una determinata Confraternita, un tratto caratteristico della cultura vallisoletana, il recupero di una tradizione artistica propria della pluri-secolare storia della Settimana Santa. Come ho sottolineato in altre occasioni[9], i *pasos* processionali attivano soprattutto processi di manipolazione e di rivendicazione all'interno delle confraternite e dell'intera macchina festiva, occupandovi un ruolo centrale. Ricordo alcune delle immagini sacre che mettono in scena il modello funebre del pianto di Maria e delle pie donne e che sono oggetto di grande devozione nella città: *Nuestra Señora de las Angustias* (Juan de Juni, 1571 ca.), *Nuestra Señora de la Vera Cruz* (Gregorio Fernández, 1623 ca.), *La Quinta Angustia* (Gregorio Fernández, 1625 ca.), *Nuestra Señora de los Dolores* (*Taller* vallisoletano, 1600), *Nuestra Señora de la Amargura* (José A. Hernández Navarro, 2000), *Nuestra Señora de la Soledad* (Anonimo, XVII sec.)[10]. Queste immagini mostrano una declinazione del lutto tutto al femminile nel mondo cristiano e popolare, lasciando intravedere implicazioni di «genere» degne di ulteriori approfondimenti, giacché afferiscono a una tipologia non assimilabile a quella dell'*ethos* maschile del lutto. Si pensi, per esempio, alla compostezza con cui solitamente Giuseppe esprime il suo compianto e la sua sofferenza.

Fino alle ultime decadi del Novecento, è stato dunque rilevato sul terreno sia il pianto reale per i morti reali sia il pianto della Madonna sulla morte del Figlio. All'interno della passione, il pianto ha una centralità molto forte, non solo nell'ambito della sacra rappresentazione pasquale della realtà contemporanea ma anche nella vita reale delle pie donne, sì da dedurne una forte continuità: le donne si ispirano al pianto di Maria e Maria piange esattamente come una sposa piange il marito defunto. Ma da dove proviene questo modello? Si tratta di un modello che sembra avere lunga durata e del quale è possibile ricostruire una genealogia per quel che riguarda il Mezzogiorno italiano. Una genealogia lunga e complessa della quale non pretendo produrre un'analisi approfondita, accontentandomi, per ora, di segnalare solo alcune tappe necessarie per individuarne gli aspetti più significativi.

Si tratta di forme di lamentazione funebre cristianizzate che se, da una parte, trovano legittimazione per l'appunto nell'universo popolare cristiano, –dall'altra parte sono legate al mondo antico e pagano, come aveva già chiarito Ernesto de Martino quando, negli anni Cinquanta, ne individuava le ragioni sociali: «Lamentarsi è un incantarsi nella presenza rituale del pianto ed è al tempo stesso un incantesimo per il morto, una recitazione di moduli verbali e mimici che aiuta il cadavere vivente a raggiungere la sua stabile condizione nel modo dei morti e che mediatamente ridischiude il processo di integrazione del defunto»[11]. Come bene spiega Clara Gallini:

La spirale della storia si svolge [...] dalla Lucania alla Grecia antica, per poi ridiscendere giù fino al Medioevo e qui arrestarsi, nel difficile sforzo di accordare storicismo ed esemplarità di alcuni momenti individuati come emblematici nelle varie problematiche via via affrontate dall'autore. Ma possiamo anche leggere il libro come lo svolgimento di un discorso situato tra due poli di due teatri rituali del piangere, assieme simili e diversi tra loro: quelle delle donne lucane da un lato e, dall'altro, quello di Maria nelle sacre rappresentazioni medievali. Ed è proprio quest'ultima la figura più enigmatica di un testo, che culmina con la sua evocazione, per conchiudere senza concludere, arrestandosi prima del passo definitivo, che avrebbe potuto condurre a ritrovare nel Cristo morto e in Maria piangente sul Golgota le due immagini forti , culturalmente dominanti, capace di dar senso ai diversi farsi e disfarsi delle espressioni di un lutto pagano all'interno del cattolicesimo europeo[12].

Negli stessi anni delle ricerche demartiniane in Lucania, Alberto Maria Cirese, in un breve saggio, illustrava la lamentazione funeraria e il suo aspetto corale non soltanto nel mondo greco-romano ma anche nell'Antico Egitto, nelle società mesopotamiche e ancora nella letteratura indiana, riscontrando una matrice comune nella tendenza del lutto a diventare impersonale, collettivamente condiviso, affiancando alla presenza intima dei familiari il ruolo esterno ma collettivizzante di piangitrici e piangitori professionali[13].

nazione locale e al gioco tra dimensione ortodossa e pratiche eterodosse, mentre Berardino Palumbo ha offerto un contributo alla definizione dello statuto festivo quando, nell'ambito dei suoi studi sui patrimoni culturali e sulle loro manipolazioni, ha indicato il carattere fondante per le politiche locali dell'uso dei simboli e delle memorie religiose. Interessanti anche le analisi di Antonio e Ignazio Buttitta per quanto riguarda la Settimana Santa nel contesto siciliano. La riflessione relativa alle feste quaresimali spagnole si presenta forse più organica e approfondita quanto al contesto etnografico, ma più tenue sul piano dell'interpretazione. Se numerosi studiosi affrontano il tema, solo alcuni lo fanno con un'adeguata strumentazione teorica e solo alcuni, soprattutto, possiedono quella consapevolezza ermeneutica circa i rapporti che intercorrono tra mito, rito e festa che appaiono delineati nella tradizione di studi italiani, grazie, forse, alla figura fondante di Ernesto de Martino. Nel panorama degli studi spagnoli, sono a mio avviso importanti due esperienze di campo che danno vita ad altrettanti modelli di interpretazione della Settimana Santa. Faccio riferimento ai contributi di Isidoro Moreno Navarro, per quanto riguarda l'Andalusia, e di José Luis Alonso Ponga, per quanto riguarda la Castiglia. Mentre Moreno ricorre a un approccio di tipo strutturale per poter analizzare le funzioni latenti delle confraternite andaluse che varieranno, secondo le sue analisi, in relazione alle caratteristiche delle rispettive società locali e, su ampia scala, in relazione ai cambiamenti socio-culturali globali; Ponga, invece, assieme ad altri studiosi, con una sistematica ricerca sul campo e con un'attenta ricerca archivistica, prova l'esistenza di distinte forme di organizzazione della Settimana Santa *de las Tierras de Campos* e interpreta le confraternite come «*auténtico motor de la Semana Santa, viendo en ellas un reflejo de la localidad*» (PONGA, p. 9).

9 LIPARI, «La Settimana Santa di Valladolid...», pp. 303-306; LIPARI, «Processioni, simulacri, società...», pp. 189-209; LIPARI, «*Llevar los pasos* a Valladolid...», pp. 107-109; LIPARI, «Pasos, pregones...», pp. 173-193.

10 Per completezza documentaria ricordo qui in nota altri gruppi scultorei degni di considerazione in cui il pianto della Vergine è inserito in una scenografia più complessa (in cui rientrano altre figure come quella di Maddalena o San Giovanni) e di effetto più «corale»: *San Juan y Santa María Magdalena* (Gregorio Fernández, 1621), *El Descendimiento* (Gregorio Fernández, 1623 ca.), *Madre, ahí tienes a tu hijo* (Gregorio Fernández, XVII sec.), *Todo está consumado* (Scuola castellana, XVII sec.), *El Monte calvario* (Juan de Juni, XVI sec.-Juan Alonso Villabrille y Ron, XVIII sec.), *La Crucifixión del Señor* (*Taller* vallisoletano, 1650).

11 DE MARTINO, Morte e pianto rituale...p. 195.

12 *Ibid.*, p. XLV.

13 CIRESE, «Nenie e prefiche...», pp. 20-44.

Per un'analisi più approfondita sul pianto e sull'identità nella Grecia antica rinvio agli studi di Nicole Loraux e di Laura Faranda dove il tema in questione è affrontato soprattutto dal punto di vista delle sue origini nella cultura classica[14].

Un primo grande elemento di riforma moderna di queste modalità di rappresentazione della passione si trova nei canovacci del Seicento e del Settecento, testi su cui vengono messe in scena sacre rappresentazioni,influenzati dall'esperienza della Controriforma, che aveva dettato una serie di immagini relative alla morte del Signore che la pubblicistica del Seicento aveva poi diffuso e «popolarizzato» su più larga scala.

Per quanto riguarda la tradizione scrittoria, sono ancora valide le indicazioni di Alessandro d'Ancona e Paolo Toschi[15], secondo cui i laudari costituirono le forme aurorali della passione, quando nel Trecento e nel Quattrocento italiano si sviluppò la forma teatrale rotante attorno alla *Passio* di Cristo, la passione del Figlio, e alla *Compassio* della Vergine, la sofferenza della Madre. Al di là del suo indubbio valore letterario, la celebre lauda drammatica di Jacopone da Todi, *Il Pianto della Madonna*, è momento cardine della letteratura religiosa del Duecento italiano e sicura anticipazione del teatro passionale, in cui il dramma sacro troverà la sua massima espressione. L'intera struttura rivela un abbacinante simbolismo religioso: le trentatré strofe che, non casualmente, ricordano gli anni di Cristo, il tema della Passione collocato al centro dell'opera per sottolinearne il momento più intenso e infine il *corrotto* ovvero il pianto funebre, il lamento che, dal settantaseiesimo verso sino alla conclusione, caratterizza l'opera.

La poesia religiosa in volgare ricopre senza dubbio un'importanza fondamentale nella storia del teatro sacro, dove a una fervida attività dei laudesi si associa la nascita di nuovi ordini monastici, il domenicano e il francescano, in una rinnovata aria mistica e lirica che dà luogo a nuove forme di rappresentazioni: la *pietas* cristiana si estende nelle arti, con una caratterizzazione più umana di Cristo, nella letteratura con un'attenzione ai momenti della passione come episodi umani e drammatici. La poesia religiosa è poesia di lode a Dio, di ascendenza mistica: il mistico deve giungere alla lode a Dio, espressione di un immenso amore che permette al fedele di giungere la libertà.

Nel Duecento e nel Trecento, il dramma umano cui Dio si sottopone per il tramite del Figlio investe anche le arti figurative con l'introduzione dei personaggi femminili di Maria o di Maddalena nelle scene quasi «teatrali» del compianto. Prodromi significativi di un tema ampiamente illustrato nella storia dell'arte italiana sono la *Crocifissione di Gesù* (1280 ca.) di Cimabue e il *Compianto del Cristo morto* (1303-1305 ca.), appartenente alla mano di Giotto, dove il tema del dolore si universalizza ed emerge quella dimensione psicologica dei personaggi che ritornerà nel corso della suggestiva storia dell'arte in opere esemplari quali, per esempio, il *Compianto sul Cristo Morto* (1463-1490) di Niccolò dell'Arca, il *Cristo morto* (1475-1478 ca.) di Andrea Mantegna, il *Compianto sul Cristo Morto* (1492) di Guido Mazzoni, la *Pietà* (1497-1498) di Michelangelo Buonarroti, il *Compianto sul Cristo Morto* (1495-1500) e il *Compianto sul Cristo Morto coi Santi* (1495 ca.) di Sandro Botticelli, la *Deposizione Borghese* (1507) di Raffaello Sanzio, il *Trasporto di Cristo* (1526-1528 ca.) di Pontormo o la *Deposizione* (1602-1604) di Caravaggio.

Da queste rapide osservazioni è emerso —spero— il quadro problematico in cui il fenomeno del pianto rituale si inscrive. Sospeso tra esperienza popolare e primigenia ed esperienza colta e riflessa, il tema del compianto dischiude vari percorsi di ricerca. Esso ha per esempio trovato uno dei suoi più interessanti approfondimenti nella teoria delle *formule di pathos*, elaborata da Aby Warburg per spiegare gli schemi iconografici con cui l'arte del Rinascimento esprimeva il dolore, dando nuovo valore a stereotipi figurativi ereditati dall'antichità. Alcuni di questi stereotipi si intravedono anche nei *pasos* della Settimana Santa e confermano la fecondità teorica di un problema che sollecita a un'indagine multidisciplinare tra antropologia, storia dell'arte e psicologia sociale.

14 LORAUX ; FARANDA.

15 D'ANCONA; TOSCHI.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO PONGA, José Luis (Coord.) *et alii*. *La Semana Santa en la Tierra de Campos Vallisoletana*, Valladolid: Grupo Página, 2003.

APOLITO, Paolo. *Il tramonto del totem. Osservazioni per un'etnografia delle feste*, Milano: Franco Angeli, 1993.

APPADURAI, Arjun. *Modernità in polvere*, Roma: Meltemi, 2001.

CIRESE, Alberto Maria. «Nenie e prefiche nel mondo antico». In *Lares*, Numero 17, 1951, pp. 20-44.

BURDI, Patrizia. «Lo sguardo, le lacrime, il sudore di sangue. Note etnografiche intorno alla Giudaica di Laino Borgo». In *Le forme della festa. La Settimana Santa in Calabria: studi e materiali*. Coords. Francesco Faeta e Antonello Ricci, Roma: Squilibri, 2007.

BUTTITTA, Antonino. *Pasqua in Sicilia*, Palermo: Grafindustria, 1978.

– *Il mosaico delle feste. I riti di Pasqua nella provincia di Palermo*, Palermo: Flaccovio, 2003.

BUTTITTA, Ignazio. *Le feste dell'alloro in Sicilia*, Palermo: FIB, 2006.

– *Le fiamme dei santi. Usi rituali del fuoco in Sicilia*, Roma: Meltemi, 1999.

– (a cura di), *Il cammino della Passione. La Settimana Santa in Sicilia*, Palermo: Fondazione Federico II Editore, 2015.

D'ANCONA, Alessandro. *Origini del teatro italiano*, libri tre con due appendici sulla *Rappresentazione drammatica del contado toscano e sul teatro mantovano nel secolo XVI*, Torino: Loescher, 1891.

DE MARTINO, Ernesto. *Il mondo magico*, Torino: Boringhieri, 1948.

– *Sud e magia*, Milano: Feltrinelli, 1959.

– *La terra del rimorso*, Milano: *Il Saggiatore,* 1961.

– *Morte e pianto rituale. Dal lamento funebre antico al pianto di Maria*, Torino: Boringhieri, 1975.

FAETA, Francesco e Marina MALABOTTI, *Imago mortis. Simboli e rituali della morte nella cultura popolare dell'Italia meridionale*, Roma: De Luca, 1980.

FAETA, Francesco. *Il Santo e l'aquilone. Per un'antropologia dell'immaginario popolare nel secolo XX*, Palermo: Sellerio, 2000.

– *Le Strategie dell'occhio. Saggi di etnografia visiva*, Milano: Franco Angeli, 2003.

– *Questioni italiane. Demologia, antropologia, critica culturale*, Torino:Boringhieri, 2005.

– *Fotografi e fotografie. Uno sguardo antropologico*, Milano: Franco Angeli, 2006.

– e Antonello RICCI. *Le forme della festa. La Settimana Santa in Calabria: studi e materiali*, Roma: Squilibri, 2007.

FARANDA, Laura. *Le lacrime degli eroi. Pianto e identità nella Grecia antica*, Vibo Valentia: Jaca Book, 1992.

GALLINI, Clara. *Il consumo del sacro. Feste lunghe di Sardegna*, Bari: Laterza, 1971.

LANTERNARI, Vittorio. *Antropologia religiosa: etnologia, storia, folklore*, Bari: Dedalo, 1997.

LIPARI, Silvia. «La Settimana Santa di Valladolid. Osservazioni sullo studio di un contesto festivo in Castilla y León». In *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica*. Coords. José Luis Alonso Ponga *et alii*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2008, pp. 303-306.

– «Llevar los pasos a Valladolid. Trasporto e manipolazione dei simulacri festivi nelle feste della Settimana Santa. Un appunto». In *Erreffe. La ricerca folklorica,* Numero 62, 2010, pp.107-109.

– «Processioni, simulacri, società. Appunti sul sistema rituale semanasantero di Valladolid». In *Sphera Publica*, Numero Especial, 2010, pp. 189-209.

– «Pasos y pregones, imágenes y palabras. Sistemas de representación de la Semana Santa de Valladolid». In *HUMANITIES*, Numero 6, 2014, pp. 173-193.

LOMBARDI SATRIANI, Luigi Maria e Mariano MELIGRANA, *Il ponte di San Giacomo*, Palermo: Sellerio, 1996.

LORAUX, Nicole. *Le madri in lutto*, Bari: Laterza, 1991.

MORENO NAVARRO, Isidoro. *Cofradías y hermandades andalusa. Estructura, simbolismo e identitad*, Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas, 1985.

NATOLI, Salvatore. *L'esperienza del dolore. Le forme del patire nella cultura occidentale*, Milano: Feltrinelli, 1986.

PALUMBO, Berardino. *L'Unesco e il campanile. Antropologia politica e beni culturali in Sicilia orientale*, Roma: Meltemi, 2003.

ROSSI, Annabella. *Le feste dei poveri*, Bari: Laterza, 1971.

TOSCHI, Paolo. *Le origini del teatro italiano*, Torino: Boringhieri, 1976.

VALERI, Valerio, voci «Cerimoniale, Festa e Rito». In *Enciclopedia*, Torino: Einaudi, rispettivamente vol. 2, 1977, pp. 955-67; vol. 6, 1979,pp. 87-99; vol. 12, 1981, pp. 210-43.

WARBURG, Aby. *La rinascita del paganesimo antico. Contributi alla storia della cultura,* Firenze: La Nuova Italia, 1966.

LA SEMANA SANTA AMURRIOARRA: RECONSTRUYENDO LA TRADICIÓN

Samuel López González de Mendívil

Carlos Perales Romero

En pleno Valle de Ayala, territorio de frontera entre las provincias de Burgos, Álava y Bizkaia, y a los pies de la Sierra Salvada, se sitúa la villa Amurrio. Asentado «en un llano delicioso, cercado de diferentes colinas», al decir de Pascual Madoz[1], Amurrio creció junto al Camino Real que unía Bilbao con la ciudad de Orduña, en otro tiempo importante hito aduanero. En la actualidad cuenta con una población superior a los diez mil habitantes y la industria del metal es su principal base económica. A excepción de la parroquia dedicada a la Asunción de María, el palacio Urrutia, la torre de Ugarte erigida en 1738 y otros escasos ejemplos, pocos son los vestigios del pasado de esta villa que aún hoy continúan visibles a nuestros ojos. Sin embargo, y aunque lo material ha ido cediendo inexorablemente ante el paso del tiempo, perviven tradiciones que enriquecen nuestro patrimonio inmaterial y conforman la idiosincrasia de este enclave alavés.

Una de ellas es la Semana Santa. Quienes aún recuerdan otros tiempos nos cuentan que era mucha la gente que de lugares próximos se acercaba a ver y celebrar esos días de Pasión hasta Amurrio. Hoy no es esa la realidad, pero esta villa ha sabido recuperar y mantener tradiciones que en ciertos casos se remontan siglos atrás. Deseamos, por tanto, con estas breves líneas presentar la Semana Santa amurrioarra, la del siglo XXI, y especialmente mostrar sus elementos más significativos.

1 MADOZ, p. 262.

La Vera Cruz y la Semana Santa del setecientos

Somos conscientes de que el eje central de esta comunicación es mostrar la situación actual de la Semana Santa, pero consideramos de interés echar la vista atrás para comprender mejor lo que hoy podemos observar.

Por suerte, las fuentes a las que recurrir para un pormenorizado estudio de la piedad popular en Amurrio son relativamente abundantes. Ciertamente podrían ser mucho más ricas pero los avatares de la historia, guerras e incendios incluidos, y por supuesto el propio paso del tiempo, han hecho que aquella se vea reducida. Con todo, tales fuentes, no son, como se ha indicado, nada desdeñables.

Las prácticas religiosas de esta villa alavesa pueden reconstruirse con facilidad especialmente a partir del siglo XVIII. Procesiones, rogativas, romerías o misas por las intenciones del monarca forman parte de una lista que nos acerca a unas tradiciones que en algunos casos todavía perviven. Pero si hay una práctica de piedad de la que ha quedado constancia, esa es la celebración de la Pasión.

La Semana Santa de Amurrio tenía una clara protagonista: la Cofradía de la Santa Vera Cruz. Fundada el 9 de abril de 1637 y aunque con distinta suerte a lo largo de los años, ha logrado perdurar hasta la actualidad. Tal y como afirma López-Guadalupe, las cofradías «constituyeron en la época moderna el cauce más

habitual de las expresiones de religiosidad popular»[2] y sin duda alguna, la Vera Cruz de esta villa alavesa resulta un perfecto ejemplo de esta realidad.

Tal y como recordó en 1774 Manuel de Lezama, rector de la cofradía y socio de mérito de la Real Sociedad Bascongada de Amigos del País, «desde su fundación [la cofradía] se ha conservado en el ejercicio de los piadosos actos de Semana Santa, procesiones, mandato, descendimiento, poner y quitar el monumento […] hacer algunos pasos, cuidarlos y custodiarlos»[3]. La cofradía se estableció en la iglesia parroquial de Santa María y en concreto situó su crucifijo en el altar mayor hasta que contase con un altar propio.

Pese a haber sido fundada en la primera mitad del siglo XVII, hemos de esperar hasta la siguiente centuria para poder contar con documentación que nos aporte mayores detalles sobre las actividades de esta institución. Los primeros registros anotados en los libros refieren esencialmente notas relativas a la vida económica de la cofradía. Aunque a través de ellos es posible extraer pequeños detalles, será la documentación del siglo XVIII la que nos dé mayor información.

Actas de las sesiones, inventarios, visitas pastorales o registros de ingresos y gastos conforman una variedad documental gracias a la que hemos podido, aunque con lagunas desde ya asumidas, reconstruir de modo sencillo la semana santa amurrioarra del Setecientos. Varios de los actos que por entonces se realizaban siguen realizándose en la actualidad. Algunos han sido objeto de transformación atendiendo a las necesidades o las propias reformas litúrgicas. Otros perviven en cierto modo, fieles a su origen.

En algunos de los autos de visita episcopales registrados en los libros del archivo parroquial, el obispo de Calahorra, diócesis a la que perteneció Amurrio hasta la erección de la de Vitoria en 1862, arremetía contra las fiestas indecentes y el desorden que reinaba en las procesiones y romerías que salpicaban el calendario. No parece que ocurriera así en los oficios de la Semana Santa. El ambiente que reinaba durante esos días era muy distinto. Atendiendo a lo establecido, todos los altares eran cubiertos con paños negros así como las vidrieras de la parroquia[4].

Muchos eran los actos que tenían lugar durante los días santos. Respecto a las procesiones tenemos constancia de su celebración los días de Domingo de Ramos, Jueves Santo y Viernes Santo. Sobre la procesión del día de Ramos es casi inexistente la información, apenas unas breves referencias a su celebración. En cambio, a través de las ordenanzas que la cofradía presentó al Consejo de Castilla en 1774, podemos rescatar otros elementos que configuran la tradición de la semana santa de Amurrio.

Con antelación a las celebraciones del Domingo de Ramos todos los cofrades debían presentarse en el lugar reservado para la celebración de los cabildos. Allí el abad debía recordarles la necesidad de la confesión para conseguir la correspondiente cédula que les diera permiso para participar en la procesión de disciplinantes del Jueves Santo. Asimismo, en caso de que entre cofrades existiese rencor o enfado era necesario hacerlo público al resto de hermanos y «luego se les mande abrazar» y pedir perdón el uno al otro[5]. A continuación, comenzaba la procesión sobre la que poco más podemos precisar dada la escasez de información.

Las mayores muestras de esa religiosidad popular comenzaban en el Jueves Santo llegando al culmen del fervor popular el día de Viernes Santo. En este contexto cabe mencionar la procesión que celebraban los hermanos cofrades el jueves, así como el acto del desenclavo del viernes.

El día de Jueves Santo de la Cena, denominación que recogen algunos testimonios de la época, tenía lugar la procesión de los disciplinantes. Tras vestirse adecuadamente, los disciplinantes, todos ellos miembros de la cofradía, acudían al templo parroquial a escuchar el sermón del predicador. Se trataba de que las palabras del sacerdote provocasen una mayor devoción en los hermanos que a continuación formarían parte del cortejo procesional. Tras este momento de oración comenzaba la procesión. Al frente se situaba el crucifijo y custodiándolo, a ambos lados, los cofrades de mayor edad portando cada uno de ellos una vela verde. A lo largo del recorrido, realizado al son del redoble del tambor, los cofrades debían recordar por qué estaban allí, debían tener presente la razón por la que flagelaban sus cuerpos. A tal fin obedecían las palabras que tenían que repetir durante el camino: «Esto se hace hermanos en memoria de la Sagrada Pasión de Nuestro Maestro y Redentor Jesucristo»[6].

El camino se tornaba duro para quienes participaban en él y por ello la cofradía se encargaba de organizar un lavatorio de vino cocido con mirto y romero para curar las heridas y adecentaba jergones para quienes no pudiesen emprender el camino de regreso a casa. Asimismo, se preparaba una pequeña colación a base de vino y fruta.

Aunque carecemos de mayor información, sí podemos precisar que durante muchos años en el día de Jueves Santo lugar la predicación del Sermón del Mandato en memoria de aquel nuevo mandamiento que dio a sus apóstoles, el mandato del Amor: «Os doy un mandamiento nuevo: que os améis como yo os he amado» (Jn 13, 34).

El Viernes Santo era inundado por el silencio. El Hijo de Dios moría por la redención de los pecados de la humanidad. Era necesario, de algún modo, revivir aquellos últimos momentos agónicos de la vida de Cristo, recrear las últimas horas de Jesús, mostrar a los fieles el elevado precio de la entrega que Dios hizo. Si las funciones religiosas del día anterior estaban cargadas de significado y acompañadas de una teatralidad propia de la época, las propias del Viernes Santo no podían quedar atrás.

Dos eran los actos principales: el Desenclavo, también denominado por las fuentes como Descendimiento, y la procesión del Santo Entierro. Respecto a éste último conocemos el nombre de los pasos que procesionaban aquella noche del viernes. Se trata del paso conocido como *Paso de la Muerte* y cuyo objeto central era una calavera, el de la *Oración del Huerto*, el de la *Columna* y el *Cristo con la Cruz*. También les acompañaba el de la *Piedad* «con el Santo Cristo que tiene en los brazos»[7]. El cortejo era acompañado por varios niños vestidos de ángeles quienes portaban los símbolos de la Pasión. Una vez finalizado el camino, los participantes eran agasajados con refrescos y confituras.

La función del Descendimiento tenía lugar antes de la procesión. En opinión de Fermín Labarga, fue en el siglo XVIII cuando este acto cobró mayor realce dentro del contexto de la contrarreforma católica[8]. Este momento era acompañado por el correspondiente sermón en el que el predicador procedía a desmenuzar, no sin teatralidad, el significado de aquel momento transcendental para la fe. Jesús, el Hijo de Dios, había muerto. Había sido condenado y ajusticiado en la cruz, instrumento reservado para el esclavo, para el último en la sociedad.

Reconstruyendo la tradición

Pero ¿qué queda de todos estos elementos que conformaron la tradición de la Semana Santa de Amurrio?, ¿qué ha perdurado hasta nuestros días? No puede negarse que avanzado el tiempo las formas de religiosidad popular han variado, muchas han cambiado profundamente quizás no tanto en las formas cuanto en el sentimiento que provocan.

Durante el pontificado de Pío XII y como consecuencia de la reforma de la Semana Santa llevada a cabo bajo su mandato, la Cofradía de la Vera Cruz de Amurrio, encargada de custodiar y organizar los actos de esta importante semana para el creyente, inició un declive que habría de prolongarse durante varias décadas. Las funciones religiosas se mantuvieron atendiendo a los nuevos modos, pero muchos de los elementos que durante años habían enriquecido la tradición fueron siendo olvidados.

En este 2016 la Vera Cruz amurrioarra celebra el 25 aniversario de lo que se ha convenido en denominar año de la refundación. Varias personas quisieron recuperar los actos más representativos y añadir otros nuevos en un esfuerzo por reconstruir una tradición que en los últimos años se había ido disipando en el imaginario colectivo de la villa. En las próximas pági-

2 LÓPEZ-GUADALUPE, p. 333

3 Archivo Histórico Nacional (AHN), *Consejos*, leg. 959, exp. 11.

4 Las cuentas dadas por el mayordomo de la cofradía en 1731 registran un gasto de 25 reales de vellón derivado de la instalación de todo un aparataje que sirviera para poder cubrir y descubrir las vidrieras de modo más cómodo y eficaz. APA, *Libro de fábrica (1671-1757)*, fol. 110; *Libro de la Cofradía de la Vera Cruz (1647-1771)*, fol. 138.

5 AHN, *Consejos*, leg. 959, exp. 11, cap. 10.

6 AHN, *Consejos*, leg. 959, exp. 11, cap. 10.

7 Archivo Parroquial Amurrio (APA), *Libro de la Cofradía de la Vera Cruz (1647-1771)*, fol. 2

8 LABARGA, pp. 163-164.

nas deseamos desgranar la Semana Santa que en la actualidad se celebra en esta villa alavesa. Es nuestro objetivo plasmar los elementos más destacables de estos días Santos.

El primer acto que tiene lugar la tarde del Jueves Santo es la denominada procesión de los apóstoles. En ella participan los cofrades que representarán el papel de los apóstoles durante el lavatorio de los pies que se incluye en la liturgia de este día. Los participantes se reúnen en el edificio de la Catequesis separado por apenas unos metros del templo para dirigirse posteriormente hacia la parroquia. Durante el recorrido, los cofrades entonan los siguientes versos:

La Pasión de Jesús, muerte y baldones,
lloren, Cristianos, nuestros corazones.
Mirad que por nosotros fue vendido,
oró en el huerto triste y afligido.

Sudó sangre, fue preso y maltratado;
después de Anás a Caifás fue llevado.
Bofetadas sufrió con mil denuestos,
al negarle San Pedro en estos puestos.

Pasa a Pilatos, y a Herodes pasa:
las injurias de aquí fueron sin tasa.
Vuelve del rey Herodes y sus gentes
con hábito de loco al Presidente.

Pospuesto a Barrabás de aquesta suerte,
le condenó Pilatos a infame muerte.
Sufrió azotes, espinas y puñadas,
púrpura vil, salivas y cañadas.

Cargado con la cruz hacia el Calvario
fue entre dos ladrones y el pueblo vario.
Clavado en ella dánle a beber hieles:
así murió Jesús: lloradlo fieles.

Llorad también las penas de María,
al ver a su hijo aqueste día
penar, morir y ser alanceado,
depuesto de la Cruz y sepultado.

Aunque desconocemos por qué se escogieron estos versos sí tenemos constancia de que eran cantados ya a principios del siglo xx pues así nos lo indica quien fuera párroco de Amurrio, José de Madinabeitia, en el libro que dedicó a Amurrio: «Los nazarenos con sus negras vestes […] recorren la villa entonando con antiquísima melodía, bellas estrofas de una Pasión trovada». El autor atribuye esas estrofas a Lope de Vega aunque asume que se han introducido «resabios que dan a su canto un simpático aire popular»[9].

Tras la finalización de la eucaristía de la Cena del Señor, las hostias consagradas pasan a custodiarse en el sagrario situado en la capilla de la Virgen de Guadalupe. El interior del templo queda en penumbra y el sagrario abierto. Las campanas callan, incluso el reloj centenario de la sacristía es silenciado. El silencio se impone. Y así queda patente en el que es el primer acto del Viernes Santo.

La denominada procesión del Silencio recorre las calles de Amurrio a las ocho de la mañana del viernes. El paso del *Cristo de la Agonía*, custodiado durante el año en la ermita de San Antón, es trasladado hasta la parroquia. Allí queda hasta que vuelva a ser sacado en procesión en la noche del mismo día. Posteriormente y desde hace dieciocho años, Amurrio revive año a año la representación del Vía Crucis.

La representación comienza en la parroquia de San José y se dirige hacia la de Santa María. En ella toman parte muchos de los más de trescientos cofrades con que cuenta la Vera Cruz. Este acto vino a sustituir a otro Vía Crucis más tradicional dirigido por un sacerdote. Se trata de una representación sencilla pero vistosa que comienza con el juicio ante Pilatos en el interior de San José y finaliza con el descendimiento de la cruz a los pies de la torre parroquial de Santa María.

Tras los oficios de la tarde en los que se rememora la Pasión a través del texto del evangelista Juan y se adora la cruz. El templo parroquial vuelve a ser escenario del que es, quizás, unos de los actos más peculiares de la Semana Santa amurrioarra. Nos referimos al Pregón del Viernes Santo[10].

9 MADINABEITIA, p. 144. A las estrofas recitadas en Jueves Santo les acompañan otras que se cantaban el día de Viernes Santo previamente a la celebración del acto del pregón y el desenclavo. La tradición, aunque por razones que desconocemos y que nadie ha sabido indicar, ha atribuido estos versos a Lope de Vega, aunque nada se puede demostrar. No obstante, estas estrofas aparecen recogidas en algunas obras de carácter religioso. Vid. GONZÁLEZ, p.111 y ANÓNIMO, p. 22.

10 Antiguamente, antes de la celebración del acto del Pregón de Viernes Santo, tal y como sugiere MADINABEITIA, los cofrades recorrían de nuevo el pueblo cantando nuevas estrofas de la Pasión trovada antes mencionada. Vid. MADINABEITIA, pp. 145-150. Las estrofas de este pregón también son atribuidas a Lope de Vega, pero de nuevo y como ocurría con letras anteriores, nada podemos afirmar. Textos cedidos por la *Cofradía de la Vera Cruz* de Amurrio.

A las ocho de la tarde los hermanos cofrades de la Vera Cruz comienzan a desfilar, encabezados por el pendón de la cofradía, hacia el interior de un templo sumido en la penumbra. El sagrario está vacío y ellos entran con sus cabezas y rostros cubiertos. Es la excepción, el único día del año en que se permite. Cada cofrade va ocupando su lugar en las primeras bancadas de la iglesia. En el pasillo central, a los pies del altar mayor y arrodillados, aguardan los nazarenos, cofrades con vestimenta negra ceñida al cuerpo por varias sogas, mirando hacia el altar donde está situada la efigie de gran tamaño de Cristo crucificado. En el altar están también dispuestos los portadores de los cuatro estandartes. Estos estandartes también negros y que datan de principios del siglo xviii, representan al sol y la luna y a dos de los cuatro elementos de la naturaleza: el fuego y el agua. Sin embargo, están enrollados sobre sí mismos, el público no ve qué guardan ni qué representan.

Las voces de los nazarenos que entonarán el pregón son acompañadas por el sonido del tambor y el caramillo. Frente a ellos, y mirando a los fieles, se ubica otro nazareno portando en sus manos el conocido como cristo del pregón[11].

Así, al son del tambor y el caramillo, comienza el pregón entonando los conocidos como Lamentos en los que se recuerda que los pecados y culpas del hombre fueron la causa del sufrimiento de Cristo. Al igual que ocurría con las estrofas que se recitan el jueves, las que componen este pregón de Viernes Santo también son atribuidas a Lope de Vega:

Al bronco instrumento
que al aire respira
a tiernos dolores
mi voz os convida.
Atentos escuchen
a estos pregones,
de Cristo deshonras,
desprecios baldones.

Miradle en el huerto
humilde y postrado,
orando a su Padre
por nuestros pecados.

De suerte le afligen
tus culpas y mías,
que vierte la sangre
en sus agonía.

Tras este llamamiento que realizan las primeras estrofas del pregón, comienza un nuevo recordatorio de la Pasión. Cada uno de los versos que siguen muestran los momentos más representativos de las últimas horas de Jesús. Los nazarenos, en señal del respeto, se inclinan hacia adelante y prosigue con su triste canto:

Ya van a prenderle,
incauto y sencillo,
hecho de las tropas
Judas, el caudillo.

Atado le llevan
para ser juzgado,
de jueces injustos,
al Juez Soberano.

Ninguno condena
a Cristo inocente
sino el mal Pilatos
como Presidente.

Allí se ejecutan
castigos sangrientos,
crueles azotes,
horribles tormentos.

Allí es rey de burlas
el rey de los reyes,
allí se ejecutan
sacrílegas leyes.

Espinas coronan
sus sienes divinas,
que son del pecado
sus frutos y espinas.

De grana andrajado

11 Se trata de una pequeña talla de madera que durante mucho tiempo estuvo guardada en pésimas condiciones. Tras el correspondiente proceso de restauración se descubrió la particularidad de la imagen. Los restauradores descubrieron que el cartel en el que estaba escrito el *titulus* INRI había sido repintado. Después de la oportuna limpieza apareció la capa original. En realidad, en origen no se escribió el acrónimo sino la frase completa que según san Juan había ordenado colocar Pilato y además no sólo en latín sino también en las otras lenguas que señala el evangelista.

y roto el vestido,
se ve abofeteado
burlado, escupido.

Creciendo sus mofas
en manera extraña,
por cetro, en su mano,
le ponen la caña.

Toda la belleza
de Jesús, trocado
Pilatos le muestra
al pueblo, afeado.

¡Qué muera! responde
el pueblo insolente;
en que Cristo muera
Pilatos consiente.

Ya lleva en sus hombros
la cruz, fatigado,
del peso insufrible
que causa pecado.

En ella le enclavan
hierros inhumanos,
rompiendo mis yerros
sus pies y sus manos.

A continuación, se escuchará el verso «Miradle ya muerto». En ese instante el velo que cubría el pequeño Cristo del Pregón es retirado y los pregoneros continúan cantando como en un susurro. Cuando entonen «el sol se obscurece» se desplegará el estandarte que representa a este astro y lo mismo hará el de la luna cuando se oiga «se enluta la luna». Un segundo redoble de tambor acompaña al verso «que rompas el pecho». Entonces los nazarenos alzan su cuerpo y elevan su voz. Los dos estandartes que todavía quedan ocultos, el agua y el fuego, se descubrirán cuando los nazarenos entonen el verso «conmuévanse tristes/esos elementos».

Miradle ya muerto
por los pecadores;
seguidle con penas,
llantos y dolores.

El sol se obscurece,
se enluta la luna
llorando su muerte
sin duda ninguna.

El velo del Templo
se rasga y advierte
que rompas el pecho
si sientes su muerte.

Conmuévanse tristes
esos elementos,
mostrando sus penas
en hondos acentos.

Tiembla la tierra
en bocas abiertas,
despierta a este ruido
¡oh, Alma! Despierta.

Trocando los riscos
rota su entereza,
ablanden del hombre
su terca dureza.

Ahora conviene
¡oh fieles cristianos!
llevarle al sepulcro
llorosos y humanos.

Si no sois de piedra,
de bronce o de hierro,
con lágrimas tristes
venid a este entierro.

El pregón de Viernes Santo ha concluido. Estos últimos versos de lamento invitan a los presentes a contemplar el Desenclavo y posterior procesión del Santo Entierro. Dos nazarenos suben al altar para comenzar. Les acompaña la persona encargada de proclamar el Sermón del Desenclavo. Las palabras del predicador dirigen el acto haciendo referencia, cada uno a su modo, a los instrumentos de la crucifixión: *titulus*, corona de espinas, clavos y llaga. Los nazarenos van, poco a poco, quitándole al Cristo crucificado esos elementos y dejándolos en las bandejas que sostienen varios niños vestidos de ángeles. Al igual que en el siglo XVIII, actualmente también se sigue manteniendo esta costumbre. Posteriormente esos angelitos encabezarán la procesión junto con el pendón y estandartes de la cofradía.

A los pies del altar mayor, y situados uno a cada lado del templo, se encuentran los pasos de *San Juan* y de la *Dolorosa*. Recrean aquel momento previo a la muerte de Jesús en el que él mismo se dirigió a su madre y a su discípulo amado (Jn 19, 26-27). Una vez que Cristo ha sido bajado de la cruz, los nazarenos los presentan a su madre; lo conducen hasta la imagen de la Dolorosa para posteriormente situarlos en el sepulcro. Allí permanecerá hasta que comience la procesión del Santo Entierro.

Esta procesión, que recorre las calles más céntricas del pueblo, se realiza al son de la Banda de Cornetas y Tambores de la cofradía. Son los únicos elementos que rompen el silencio del acto. En total procesionan siete pasos: *Cristo atado a la columna*, *Cristo con la cruz a cuestas*, *Cristo de la Agonía*, la *Cruz desnuda*, el *Santo Sepulcro*, *San Juan* y finalmente la imagen de la *Dolorosa*. Cada uno de ellos es escoltado por los miembros de sus respectivas hermandades. A estas hermandades habría que añadir la de los Nazarenos y la banda. Actualmente no se conservan ni el paso de la *Muerte*, ni el de la Oración en el huerto ni el de la *Piedad*. Desconocemos las causas de su desaparición, aunque en el caso de la *Piedad* se conservan antiguas fotografías.

Terminada la procesión, las efigies regresan a la parroquia. El sepulcro con el cuerpo yacente de Cristo es colocado de nuevo a los pies del altar custodiado por su Madre Dolorosa y Juan. El interior del templo, como es costumbre, queda en silencio y penumbra. De nuevo, Amurrio ha revivido la Pasión de Jesús en un Viernes Santo lleno de tradición. Todos los actos de este día componen una completa evocación de las últimas horas de vida de Jesús comenzando con el Vía Crucis viviente para concluir con el Santo Entierro en el que la efigie de Cristo es dispuesta en su sepulcro a la espera de la resurrección anunciada.

La cofradía de la Vera Cruz sigue veinticinco años después de su refundación, intentado hallar elementos, testimonios y nuevas fuentes que nos acerquen un poco más a lo que hicieron sus predecesores, a lo que la tradición asentó y el tiempo, en ocasiones, se encargó de borrar. Con más de trescientos cofrades sigue esforzándose año a año por revivir aquellos días santos que aún hoy, más de dos milenios después, siguen resonando en este enclave alavés, en esta villa de Amurrio.

BIBLIOGRAFÍA

ÁLVAREZ SANTALÓ, Carlos, BUXÓ I REY, Mª Jesús y Salvador RODRÍGUEZ BECERRA (Coords). *La religiosidad popular. Antropología e Historia*, Vol. I. Barcelona: Fundación Machado/Antrophos, 1989.

ANÓNIMO. *Exercicio de la Buena Muerte que se hace en muchas iglesias de la Compañía de Jesús, debaxo del patrocinio de la Virgen de los Dolores, y protección de San José, y San Francisco Xavier. Y algunos actos interiores del lama para exercitar la verdadera virtud*. Palma: Imprenta de Salvador Savall, 1817.

BARRENENGOA ARBERAS, Federico. *El Valle de Ayala. Del siglo XVI al XXI*, Vol. II. Amurrio: Ayuntamiento de Amurrio, 2009.

FRANCO RUBIO, Gloria Ángeles. *Cultura y mentalidad en la Edad Moderna*. Sevilla: Mergablum, 1998.

GONZÁLEZ, Francisco. *Instrucciones para seminarios conciliares, y eclesiásticos*. Madrid: Imprenta de Don Joachim Ibarra, 1778.

LABARGA GARCÍA, Fermín. *Las cofradías de la Vera Cruz en la Rioja*. Logroño: Diócesis de Calahorra y La Calzada-Logroño, 2000.

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis. «Expresiones cotidianas en torno a la religiosidad popular: algunos testimonios literarios del siglo XVIII». En *Vida cotidiana en la España de la Ilustración*. Ed. Inmaculada Arias de Saavedra Alías. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2012, pp. 333-364.

LLORENTE, José Antonio (Coord). Semana Santa en Bizkaia. Bilbao: La Gran Enciclopedia Vasca, 2002.

MADINABEITIA, José. *El libro de Amurrio*. Vitoria: Consejo de Cultura de la Diputación Foral de Álava, 1932.

MADOZ, Pascual. *Diccionario geográfico estadístico histórico de España y sus posesiones de Ultramar,* Vol. II. Madrid: Estudio Literario-Tipográfico de P. Madoz y L. Sagasti, 1847.

PORTILLA VITORIA, Micaela. *Catálogo monumental de la diócesis de Vitoria*, Vol. VI. Vitoria: Caja de Ahorros de Vitoria, 1988.

Fuentes documentales

Archivo Histórico Nacional, *Consejos*, expediente 959, legajo 11.

Archivo Parroquial Amurrio, *Libro de fábrica (1671-1757)*; *Libro de la Cofradía de la Vera Cruz (1647-1771)*.

DE CASTILLA AL MEDIO OESTE. EXTRAÑEZA E IMPENETRABILIDAD EN LAS PROCESIONES DE SEMANA SANTA

Pablo Martín Domínguez

Indiana University

Una de las labores centrales de la antropología como disciplina es la de traducción cultural. Análogamente a la forma en que un filólogo no sólo traduce las palabras de un texto sino que fundamentalmente da sentido cultural a éstas para propios y ajenos; un antropólogo debe eliminar la sensación de exotismo a la par que contextualiza las prácticas culturales.

Operar bajo grandes categorías culturales como «occidente», «raíces culturales cristianas e ilustradas» o «países occidentales desarrollados» enmascara las importantes disonancias de amplísimos espacios y por ende, la sensación real de exotismo entre habitantes de dichos espacios.

En el caso de la mirada estadounidense (y en general anglosajona) hacia España, el exotismo es un componente históricamente cierto. Desde las apreciaciones de George Henry Borrow «Don Jorgito»[1], el vendedor de biblias inglés en la España de 1836 hasta los relatos de Gerald Brenan «Don Geraldo» o los posteriores de Hemingway, Orwell o Dos Passos se inscriben en una larga tradición, que pese a la buena fe de los autores y su enorme cariño por las gentes de España, destila un muy evidente orientalismo. Dicho orientalismo se circunscribe a un espacio mucho más amplio que el meramente ibérico. La mirada exótica de los autores previos no extraña si se enmarca en un contexto más amplio donde cabría citar los casos de Milman Parry (y hasta cierto punto su continuador, Albert Lord, en el muy posterior *The Singer of Tales*[2]) en los Balcanes o de John Millington Synge (y en particular su obra *The Aran Islands*[3]) en el caso irlandés.

Como podemos observar, los casos de orientalismo en Europa son patentes en sus áreas semiperiféricas[4], catalogación con la que España coincide claramente en términos geopolíticos durante gran parte del periodo contemporáneo. Orwell[5] en este sentido se asombraba de la profunda modernidad de la Barcelona revolucionaria que vivió, según él el único lugar en occidente donde el socialismo en sus diversas variantes no sólo era prevalente, sino que de hecho se vivía, pero a la vez se entremezclaban con él los tópicos atávicos de la impuntualidad, la informalidad o la falta de organización típicamente industrial asociada a las sociedades modernas.

1 BORROW, George Henry. *The Bible in Spain*. Teddington: Echo Library, 2006.

2 LORD, Albert B. *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press, 2000.

3 SYNGE, J. M. *The Aran Islands*. London: Penguin, 1992.

4 WALLERSTEIN, Immanuel. *Wold System Analysis: An Introduction*. Durham: Duke Press, 2004.

5 ORWELL, George. *Homage to Catalonia*. London: Penguin, 2003.

Es bien cierto que el trabajo más reciente de los hispanistas de origen angloparlante como Ian Gibson o Paul Preston apunta en una dirección totalmente opuesta. España para ellos no es una anomalía, ni es un país especial; por lo menos no más especial que sus vecinos del entorno. Éste es el espíritu que intentaré transmitir en esta comunicación y por tanto, me gustaría explorar los métodos por los que intenté romper la sensación de exotismo ante el público estadounidense ante el que hablé sobre las procesiones de Semana Santa en Castilla, específicamente las celebradas cada año en Valladolid y Palencia. Si la imagen icónica de la Semana Santa palentina es la llamada entre los hermanos de las cofradías con una trompeta denominada «tararú», la imagen icónica de los desfiles en Estados Unidos es el Cuatro de Julio con sus *majorettes* y *marching band* en las calles.

¿Cómo se puede romper ontológicamente la concepción oriental aún asociada popularmente con España? Es bien cierto que el turismo ha avanzado en los últimos años en este campo tanto como los éxitos deportivos internacionales. Ahora bien, el problema de estos dos medios radica en que presentan una imagen muy parcial y profundamente mercantilizada de la cultura española. Pensar que los éxitos de la selección nacional de fútbol, Rafael Nadal, las Olimpiadas de 1992 o el boom turístico de Barcelona han sido factores determinantes en la percepción de España como un entorno plenamente inserto en la modernidad europea en Estados Unidos es profundamente ingenuo.

Ésa fue la primera lección que tuve que aprender con celeridad cuando desde 2008 hasta 2015 residí en Bloomington, Indiana; en lo más profundo del Medio Oeste estadounidense.

Por tanto, si las imágenes populares de éxitos recientes no suponían una herramienta apropiada, se imponía una reflexión más profunda para encontrar métodos pedagógicos más efectivos para hablar de una tradición que, por otra parte, salía de lo que diversos conocidos denominaron «Hillbilly Spain». Este concepto sorprende inmediatamente por asociar la noción de ruralidad, pobreza, despoblación y atraso de ciertas zonas del interior de Estados Unidos con una realidad del interior peninsular que si bien es cierto, sufre de profunda despoblación y falta de oportunidades económicas, lejanamente se puede comparar a la descarada miseria de regiones como Virginia Occidental o Kentucky.

La adaptación cultural sin embargo, escondía un pequeño grano de verdad, si no factual, sí estructural. Quedaba patente que pese a que las comparaciones son, efectivamente odiosas como reza el saber popular, sí pueden ser útiles como medio. Tal utilidad dimana de un componente más emocional que racional. Michael Herzfeld denomina «intimidad cultural»[6] a la forma en que los integrantes de una comunidad se reconocen como tales ante ciertos fenómenos culturales que generan vergüenza ante un ajeno; pero que sin embargo se emplean para demarcar las prácticas concebidas como inherentemente propias. La noción de intimidad de Herzfeld apunta doblemente a la oclusión ante el ajeno de aquello «de lo que no se habla en la mesa» pero que a la vez, indefectiblemente, genera bromas y suspiros de resignación en privado. Para acceder a este estadio de conocimiento, el investigador necesariamente ha de llevar la afamada «observación participativa» un paso más allá y por tanto, romper la barrera que a menudo le coloca en una posición ajena.

Resulta justo considerar que una vez fui partícipe de la intimidad estadounidense que permitía a mis interlocutores incluirme en sus conversaciones sobre las zonas que generan auténtica vergüenza (y de las que no obstante existe una miríada de chistes, tópicos crueles y en general desprecio mezclado con humor), me vi capacitado para poder explicar, las sutilezas de una tradición, la de Semana Santa, que resulta profundamente alienígena ya no sólo a estadounidenses con una formación académica media y baja, también a aquellos que imparten clases en entornos académicos.

¿Qué tiene la Semana Santa castellana que resulta tan extraño a este público? En primer lugar, la localización misma. Sería injusto caer en el victimismo sobre la imagen exterior de Castilla; lo sería sencillamente porque tal imagen no existe prácticamente ni para bien ni para mal. Para muchos estadounidenses, España es una suerte de Gran Barcelona, Gran Madrid y a lo sumo, alguna referencia velada al mundo andaluz; con suerte en alguna ocasión escucharemos el nombre de Salamanca o del museo del Prado en Madrid.

Más allá de la falta de referentes geográficos, el problema central de incomunicación yace en la forma en que la religión se inserta en el día a día tanto en España como en el Medio Oeste.

6 HERZFELD, Michael. *Cultural Intimacy. Social Poetics in the Nation-State*. Abingdon: Routledge, 2004.

A diferencia de España, Estados Unidos jamás ha sido un país confesional. Esta situación se vislumbra sencillamente mirando un calendario festivo. Estados Unidos celebra públicamente con día libre (comúnmente) el 4 de julio, el cumpleaños de Martin Luther King en enero, el día del trabajo en septiembre, el día de los veteranos en noviembre, año nuevo y navidad. Lógicamente varios estados añaden días libres como es el caso del aniversario de San Jacinto en Texas (por la batalla).

Como vemos, la Semana Santa no marca un periodo vacacional del modo en que lo hace en España y la única pista que se otorga sobre este tiempo es la aparición de carteles en iglesias así como los huevos y caramelos asociados a la pascua (los patitos Peeps) en supermercados. Ese aspecto comercial que contrasta con el sentido religioso fue mi primer elemento de conexión. La Semana Santa supone una inyección de ingresos para la hostelería crucial en ciudades como Valladolid debida al turismo y sus gastos asociados. También ésta es una época en que las pastelerías lucen repertorio especial, desde las monas de pascua hasta el reciente invento del Penitente vallisoletano.

Quizá el elemento de intimidad más claro asociado con estos hechos es la sorprendente habilidad de los creyentes para sobrellevar la paradoja. Pese a que los lamentos por la pérdida de peso en contenido espiritual de las fechas y su contrapeso por lo mundano, no encontré quejas entre quienes acuden a misa el Domingo de Resurrección y posteriormente practican la tradicional caza de huevos de pascua terminados los oficios. Del mismo modo, tampoco encontré disensiones entre lo celestial y lo terrenal que se codea en la llamada a los cofrades de Palencia que se realiza con tres golpes de vara y una corneta (denominada tararú) o la colación, que es la entrega de roscos de anís y garrapiñados, así como limonada y sopas de ajo durante el Domingo de Resurrección.

Es precisamente el Domingo de Resurrección lo que resulta más controvertido y complicado de explicar en Estados Unidos y ésta es la parte a la que dediqué más tiempo por ser quizá el componente más anómalo para una óptica cristiana no católica ni ibérica.

¿Cómo puede ser que las celebraciones tradicionales pongan tantísimo énfasis en la muerte de Cristo, en Viernes Santo y sin embargo se organicen actos mucho más modestos y notablemente menos espectaculares en Domingo de Resurrección?

La extrañeza de mis interlocutores no sorprende si se considera que las formas mayoritarias de práctica cristiana en el Medio Oeste no son católicas. Aun cuando hablamos de católicos, el perfil habitual en la región está asociado a Irlanda, Alemania, Polonia y en menor medida, Italia. Pese a que la comunidad latina existe en Indiana, su presencia no es tan clara ni numerosa como en lugares como California.

Hablamos por tanto de lugares donde el peso de Trento no quedó tan profundamente grabado en la cultura como en el caso español. Por añadido, la hegemonía religiosa de la región fundamentalmente se encuentra en la rama protestante. Según las estadísticas de City University of New York de 2001, la población que se identifica como protestante en Indiana asciende a un 62%, siendo la Iglesia Baptista la confesión más extendida de entre las protestantes.

El programa estético jesuítico, fuertemente apoyado en la teoría estética aristotélica es justamente la clave para entender esta falta de entendimiento. Trento proponía contrarrestar el protestantismo ofreciendo entre otros elementos una religiosidad profundamente cargada de materialidad. La devoción, por tanto, debía proporcionar una experiencia sensible a la par que fuertemente catártica al fiel. La estética barroca, con sus representaciones de la pasión profundamente realistas inciden en naturaleza humana de Cristo, en su sufrimiento y sacrificio. Para el fiel, la tortura y ejecución del justo así como el padecimiento de sus allegados más cercanos (particularmente la Virgen) se muestra como un evento cuyo sufrimiento permite la empatía e identificación, elemento crucial para la catarsis aristotélica[7]. La procesión misma presenta además representaciones dentro de las representaciones. La pasión que muestran las tallas de los pasos se muestra amplificada por la pasión de los propios cofrades que, bien desfilando, bien acarreando cruces, bien actuando de costaleros, participan de manera efectiva en el desgaste físico que narra el relato.

Si empatizar con el sufrimiento del justo es una operación relativamente sencilla, pese a la enorme sofisticación estética de las procesiones; empatizar con la resurrección es notablemente más difícil. En lo propiamente representativo, si la pasión muestra la presencia, a menudo profusa en detalles; la resurrección

7 ARISTÓTELES. *Poética*. Buenos Aires: Losada, 2004.

resulta mucho más parca. El caso vallisoletano es revelador en este sentido, pues la procesión del encuentro entre el Resucitado y la Virgen, ambas imágenes de los años 90 del siglo pasado contrastan justamente con un paso muy anterior que marca no la presencia, sino la ausencia; el sepulcro vacío de finales del siglo XVII.

Limitarse a describir la actitud protestante hacia Cristo como un trato meramente místico sería una afirmación profundamente burda. En el protestantismo popular del Medio Oeste Cristo es una figura tan compleja y liminal en cuanto a su naturaleza como en el cristianismo católico. La experiencia de los fieles en Indiana muestra un Cristo (título no muy habitualmente empleado, por otra parte, prefiriendo el nombre de Jesús como tal) generalmente vivo y cercano; una suerte de maestro que provee de enseñanzas prácticamente individualizadas a cada fiel. No es extraño encontrar pegatinas en parachoques (las llamadas «bumper stickers») con el lema «qué haría Jesús» (what would Jesus do) presentando una divinidad sin embargo cercana y que casi resulta el arquetipo de ser humano perfecto.

La extrañeza de las celebraciones públicas mismas muestra un ángulo de divergencia que marca de manera clara la no menos paradójica inserción de la religión en la vida pública. Estados Unidos desde su fundación es un país laico tal y como refleja la segunda enmienda de su constitución. España, sin embargo, sólo se ha declarado como laica con la constitución de la II República así como la no aprobada constitución federal de la I República. Actualmente España se declara aconfesional.

Lejos de lo que pueda parecer, los conflictos por la presencia de la religión en la vida pública estadounidense no son menores. Desde problemas por la marginación en escuelas de alumnos no cristianos a los homenajes a los diez mandamientos frente a los juzgados, la controversia es real y habitual.

Los ritos religiosos como las procesiones, son sin embargo, eventos que resultan extraños en Estados Unidos no por su ausencia, sino por su carácter híbrido. Enrique Gavilán[8] describe las procesiones de Semana Santa con un carácter totémico del modo que Durkheim entiende dicho término. Por ello, las procesiones no son sólo un acto devocional, también tienen un fortísimo componente de autorrepresentación de la comunidad que se plasma en Vallisoletanos que representan su propia ciudad procesionando (y asistiendo como público) por las calles del lugar mismo al que representan.

Debido a la larga historia del poder religioso entrelazado con el poder civil en España, los ritos religiosos suponen una hierofanía[9] que entrelaza con éxito lo sagrado y lo profano.

En contraste, las declaraciones públicas de fe en Estados Unidos no tienen tradicionalmente el aura de espectáculo asentado de las procesiones. De hecho, declaraciones religiosas públicas como las oraciones de deportistas hasta las marchas y manifestaciones de la derecha religiosa abogando de manera efectiva por un gobierno prácticamente teocrático no cuentan con el poso de siglos de poder confesional y por ello resultan, en palabras de unos amigos cercanos, «infantiles y simplonas» al lado de la sofisticación y organización de eventos como las procesiones.

Dicho grado de organización además, entraña un elemento profundamente oscuro en la percepción estadounidense. Indudablemente Estados Unidos tiene sus momentos profundamente rituales, especialmente en lo concerniente a sus fuerzas armadas. Ahora bien, la informalidad y la ruptura de guion se valoran y existe en todo acto público, desde el juramento de un presidente hasta el funeral por un soldado muerto, la expectativa de que cumplido el protocolo, habrá cierta espontaneidad que refuerce el componente emocional del acto.

Una mirada con detalle a las procesiones encuentra que esas rupturas del guion teatral y ciertos componentes carnavalescos están presentes. En el fondo, ambos fenómenos participan de lo que Bordieu denomina lógica de la práctica[10]; implicando que un actor cultural es capaz de empujar los límites de las prácticas jugando a menudo con lo aceptable sin llegar necesariamente a la transgresión.

Es pues, el carácter carnavalesco inherente a las procesiones, como el cofrade que asusta a un conocido entre el público que no le puede reconocer por el caperuzo o los comentarios jocosos entre el público (y a veces de los procesionantes) sobre la mala calidad de las bandas de cornetas y tambores; el elemento que permite eliminar la asociación terrible de los hábitos anónimos que marchan casi a oscuras por las calles con el Ku Klux Klan.

Justamente en Indiana esta asociación es especialmente fuerte, por ser el estado el lugar donde se fundó el segundo Klan y aún hoy, donde no es extraño encontrar su propaganda. Apuntar a la naturaleza seria y profunda pero a la par, también festiva, la mejor manera de disolver malentendidos.

La tentación a la hora de presentar la Semana Santa es comenzar por lo más majestuoso y espectacular, el Viernes Santo. Ahora bien, resulta mucho más pedagógico para el público estadounidense comenzar con la presentación en forma cronológica comenzando por el Domingo de Ramos y concluyendo con el Domingo de Resurrección dejando el Jueves y Viernes como nudo entre una presentación y desenlace narrativo.

El resultado de esta pedagogía tiene como fin apartar la percepción de la Semana Santa a ojos de un desconocedor de una marcha del Ku Klux Klan, marcadamente asociada a la intransigencia religiosa y cultural y acercándola por tanto a los desfiles del 4 de Julio, donde al igual que las procesiones, se mezcla lo festivo y por tanto glorioso de la celebración de una comunidad que entiende como necesario el recuerdo de los eventos trágicos que, a partes iguales, forman parte de la red de significados[11] que da sentido a su identidad y existencia misma.

BIBLIOGRAFÍA

ARISTÓTELES. *Poética*. Buenos Aires: Losada, 2004.

BORDIEU, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

BORROW, George Henry. *The Bible in Spain*. Teddington: Echo Library, 2006.

ELIDADE, Mircea. *The Sacred and Profane: The Nature of Religion*. San Diego: Harcourt, 1987.

GAVILÁN, Enrique. «Cruce de Miradas. Para una Teoría de las Procesiones». En *Memorias de la Pasión en Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2005.

GEERTZ, Clifford. *Deep Play* en *The Interpretation of Cultures*. Nueva York: Basic, 1977.

HERZFELD, Michael. *Cultural Intimacy. Social Poetics in the Nation-State*. Abingdon: Routledge, 2004.

ORWELL, George. *Homage to Catalonia*. Londres: Penguin, 2003.

LORD, Albert B. *The Singer of Tales*. Cambridge: Harvard University Press, 2000

SYNGE, J. M. *The Aran Islands*. Londres: Penguin, 1992.

WALLERSTEIN, Immanuel. *Wold System Analysis: An Introduction*. Durham: Duke Press, 2004.

8 GAVILÁN, Enrique. «Cruce de Miradas. Para una Teoría de las Procesiones». En *Memorias de la Pasión en Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2005.

9 ELIDADE, Mircea. *The Sacred and Profane: The Nature of Religion*. San Diego: Harcourt, 1987.

10 BORDIEU, Pierre. *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1977.

11 Geertz, Clifford. *Deep Play* en *The Interpretation of Cultures*. Nueva York: Basic 1977.

PRÁCTICAS Y RITUALES DE LA VENERABLE ORDEN TERCERA DE SAN FRANCISCO. LA REPRESENTACIÓN DE LA PASIÓN EN LOS TERCEROS EJERCICIOS

Mario Martín Gilsanz

Universidad de Valladolid

Orígenes de La Venerable Orden Tercera de San Francisco

La Venerable Orden Tercera de San Francisco, hoy conocida como Orden Franciscana Seglar, surge de la mano de San Francisco de Asís a principios de siglo XIII. La primera legislación que encontramos sobre esta orden penitencial es el *Memoriale Propositi* de Honorio III, aprobado en el 1221 y considerado como la primera Regla[1], aunque ya existía con anterioridad este movimiento terciario que supondrá una renovación del modelo de compromiso cristiano entre los seglares. Realmente se debe esclarecer que la aprobación de una auténtica regla para aquellas personas que no podían ingresar en la Primera o Segunda Orden tiene lugar en el 1289 mediante la bula *Supra Montem* de Nicolás IV[2].

Esta orden penitencial franciscana surge en plena Edad Media, basándose en la religiosidad propia de esta época, insertándose el carisma franciscano en esta corriente penitencial de la Iglesia medieval. De esta manera se estableció una forma de vida para laicos abrazando el estado de la penitencia y mediante la vivencia del Evangelio[3]. Esto aparece reflejado en la *Exhortación de San Francisco a los Hermanos y Hermanas de Penitencia*[4], anterior al *Memoriale Propositi*. Es este el punto de vista que nos permite abordar y comprender el carácter propio de la Orden así como las prácticas, rituales y ejercicios espirituales de la misma.

La devoción a la Pasión de Cristo en el seno de las órdenes mendicantes

Dentro del carácter penitencial de la Venerable Orden Tercera tiene especial relevancia la devoción que se profesa a la Pasión de Cristo. Esto nace del hecho de que sean las órdenes mendicantes que surgen en el siglo XIII, dominicos y franciscanos, las que promocionen una especial veneración a elementos propios de la Pasión, abanderando posteriormente la espiritualidad piadosa de la Contrarreforma. De esta manera estas órdenes promoverán las devociones al Santo Rosario, a la Santa Cruz y al Vía Crucis[5].

En el caso que nos concierne, el de la Familia Franciscana, serán los frailes los que asuman la dirección y tutela de movimientos como el franciscanismo seglar

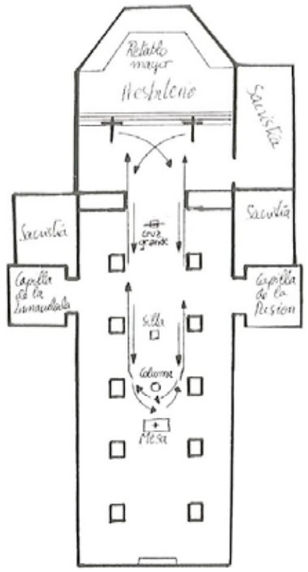
1 ROJO, «La Orden Franciscana Seglar…», p. 42.

2 RODRÍGUEZ, p. 179.

3 CABOT, pp. 139–140.

4 FRANCISCO DE ASÍS, pp. 52–54.

5 PRADILLO, *Vía Crucis, Calvarios y Sacromontes…*, p. 48.



Esquema de la disposición de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora de la Asunción de la localidad de Villavicencio de los Caballeros durante la realización de los Terceros Ejercicios. Fuente: Francisco Jiménez del Bosque

o la creación y promoción de cofradías penitenciales, que generalmente tomarán el nombre de la Vera Cruz[6], teniendo estas como uno de los principales cometidos el de la realización del Vía Crucis.

Una especial importancia cobra en este asunto el hecho que desde un primer momento, y por propia voluntad de San Francisco de Asís, quedarán los frailes menores vinculados de manera especial a los lugares más relevantes de Jerusalén hasta el año 1342, momento en el que el papa Clemente VI, mediante las bulas *Gratias Agimus* y *Nuper Carissimae*, confirmó este hecho y estableció la Custodia Franciscana de los Santos Lugares[7].

Será este el acontecimiento que conlleve precisamente a que sean los franciscanos, asentados en los lugares más emblemáticos de la Pasión de Cristo en Jerusalén, los principales promotores del Vía Crucis, ya que esta práctica devocional consistía en un origen en recorrer el camino que recorrió Jesucristo —la llamada Vía Dolorosa— hasta el Calvario, realizándose un peregrinaje por el itinerario en la Ciudad Santa. Las distintas derrotas de los cristianos en el siglo XII y la caída de Constantinopla supondrán un rotundo golpe a toda pretensión de la posesión cristiana de Jerusalén, lo que llevará a la representación de la Pasión de Cristo a modo de Vía Crucis por toda Europa. Esto nos lleva a una recreación teatralizada de la Pasión en los distintos templos o en el exterior, siendo el germen de la concepción actual de un Vía Crucis[8].

Por tanto vemos en el carisma franciscano tres aspectos clave que sentarían las bases para el surgimiento de los Terceros Ejercicios: el carácter penitencial propio de la Venerable Orden Tercera, la promoción de la devoción a la Pasión de Cristo por parte de los frailes franciscanos —con innegable influencia espiritual sobre la rama seglar del franciscanismo— y la representación teatralizada de la Pasión en la práctica del Vía Crucis, que está íntimamente y desde el origen ligada con la Orden Franciscana.

La práctica de los Terceros Ejercicios y su difusión

Los Terceros Ejercicios, conocidos así por ser realizados por la Orden Tercera, consisten fundamentalmente en la representación de la Pasión de Cristo.

Si bien no podemos establecer un origen concreto de esta práctica, podemos deducir, mediante la comparación de la tradición de ésta en distintos lugares, un ritual y manera uniforme de la realización de esta devoción común en la Orden. Es un ritual religioso con un carácter de teatralización y dramatización de la Pasión.

De esta manera habría en todas las iglesias o capillas propias donde se asentaba una Orden Tercera una serie de objetos propios de la celebración de los Terceros Ejercicios. Todas estas pautas, los elementos necesarios, así como los días de celebración se recogían en la Regla de cada agrupación de hermanos de la Orden —hoy en día llamada fraternidad—. Prácticamente la totalidad de los elementos y pasos en el ritual eran idénticos en los distintos lugares donde se realizaba, encontrándose los cambios más relevantes en los días de celebración de estos Terceros Ejercicios.

Este aspecto es únicamente comprensible teniendo en cuenta que, a pesar de la costumbre de ser consideradas las distintas fraternidades como simples cofradías, realmente conformaban y a día de hoy conforman una verdadera orden religiosa[9], aun siendo sus miembros seglares, como dijo en su día el Papa Juan Pablo II, apoyado en la confirmación de este hecho por parte de sus antecesores en el solio pontificio[10].

Podemos ver, gracias a los estudios de Martín García, como había un gran aparato propagandístico y divulgador de la Orden establecido principalmente en el siglo XVI, coincidiendo con la decadencia del movimiento pero también con la profusión de obras gracias a la imprenta. Esta gran producción de obras de la Orden Tercera llevará a un momento de resurgimiento en el siglo XVII, cuando será ordenada la predicación de la Regla. Así, con un nuevo florecimiento del establecimiento de comunidades terciarias, se estiló realizar publicaciones en las que se incluía la propia Regla así como ordenaciones generales o estatutos particulares[11]. En directa relación con el hecho de que la práctica de los Terceros Ejercicios sea algo uniforme en todas las fraternidades, se encuentra el hecho de obras impresas en base a una serie de prácticas devocionales, sirviendo como guías para la realización de las celebraciones y ejercicios que permitirían conseguir los beneficios, privilegios e indulgencias dispensadas a la Orden Tercera por la práctica de estos.

En relación a la realización de los Terceros Ejercicios, es inevitable referirse al minucioso estudio antropológico que realizó Foces Gil sobre la localidad de Villavicencio de los Caballeros, lugar donde se ha mantenido de forma mayormente continuada la realización de esta devoción tal y como aparecía reflejado en uno de esos libros de constituciones propias de las fraternidades referidos anteriormente y que data del siglo XVIII. Los Terceros Ejercicios consistían por tanto en la representación de varias escenas de la Pasión —concretamente el momento de la flagelación con la columna, la escena del *Ecce Homo* con una banqueta y la caña, la escena del Nazareno paseando la cruz y el momento de la crucifixión— mientras se rezaba la Corona Franciscana, una práctica devocional semejante al Rosario. Terminados los siete decenarios —70 Ave Marías— de los que consta la Corona Franciscana, se rezaba un responso por los hermanos difuntos y las hermanas abandonaban la iglesia para que los hombres realizaran prácticas de disciplina[12].

Podemos contrastar mediante los estudios de Alonso Ponga que la práctica de los Terceros Ejercicios era algo común al menos en las localidades de Tierra de Campos, habiendo fraternidades en Villavicencio de los Caballeros, Mayorga, Melgar de Abajo, Cuenca de Campos, Villalón y Gatón de Campos, entre otros. Las reglas y constituciones propias de estas fraternidades marcan la realización de los mismos ejercicios piadosos en todos estos lugares, algo apoyado por las evidencias materiales de los objetos necesarios para la realización de los Terceros Ejercicios, como son la columna, la caña, las cruces o las calaveras[13].

A día de hoy, si bien es cierto que los aspectos fundamentales de los Terceros Ejercicios se realizan de forma muy similar, algunos aspectos originales como la meditación, el hermano postrado en el suelo para rezar el responso o la disciplina han desaparecido, algo que ocurrió aproximadamente a mediados del pasado siglo[14], quizá en relación —especialmente el hecho de la disciplina— con el *aggiornamento* de la Iglesia fruto del Concilio Vaticano II y la promulgación de la nueva Regla de la Orden Franciscana Seglar, aprobada en 1978 por Pablo VI con el Breve Apostólico *Seraphicus Patriarcha*.

6 ROJO, «Los orígenes de la Cofradía…», p. 17.

7 CHERUBINI, p. 161.

8 PRADILLO, «Circuitos penitenciales», pp. 68–70.

9 MARTÍN, «Los franciscanos seglares…», pp. 448-456.

10 Cf. JUAN PABLO II, p. 4. «*…a voi siete anche un 'Ordine', como disse il Papa: 'Ordine laico, ma ordine vero…'*».

11 MARTÍN, «Franciscanismo seglar y propaganda…».

12 FOCES, p. 14. «…el Visitador, ministro o presidente en su asiento comenzará a rezar la Corona a María Santísima Nuestra Señora. Y en el interín se harán las penitencias que se acostumbra por las personas que el maestro de ceremonias nombrare, mudándolas de decenario en decenario. Acabada la Corona y letanía si el presidente tuviere que reprender, lo hará. Y hecha ésta, se pondrá en medio de la Iglesia una calavera con dos velas a los lados y, reclinado en ella un hermano en forma de difunto, cantarán un responso. Luego mandará el padre Visitador o presidente que todas las hermanas se salgan fuera de la Iglesia y cerradas las puertas se tendrá la disciplina».

13 ALONSO, pp. 39–47.

14 FOCES, p. 27.

Celebración de los Terceros Ejercicios el Domingo de Lázaro —V Domingo de Cuaresma— en la Iglesia Parroquial de la Inmaculada Concepción de Valladolid. Archivo de la Cofradía de la Orden Franciscana Seglar (V.O.T.) La Santa Cruz desnuda

El caso de La Venerable Orden Tercera en Valladolid

En el caso de Valladolid, la Venerable Orden Tercera se estableció ya en el siglo XIII en el convento de San Francisco de la Plaza Mayor con el marcado carácter penitencial propio que llevó a los terciarios franciscanos de la ciudad a participar desde antiguo en las procesiones de Semana Santa[15]. No podemos tampoco descartar la participación de los terciarios de Valladolid en otras procesiones, incluso propias de la Orden, siendo habitual la realización de la Procesión del Cordón o las procesiones de doctrina, donde «el pueblo se edifique y sepa que los religiosos y terceros hazemos un cuerpo y en las obras de virtud nos unimos en fin como hijos de un mismo Padre», según palabras de Fray Bernardino de Sena[16].

Independientemente, a finales del siglo XVIII se fundará una fraternidad bajo la obediencia de los frailes descalzos del convento de San Diego de Alcalá, algo que será rebatido en 1818 por los frailes menores del convento de San Francisco de la Plaza Mayor, propio de las habituales disputas entre las distintas ramas y reformas de la Primera Orden, que engloba a todos los frailes. Solucionadas estas cuestiones, y reconociéndose la legitimidad de esta fraternidad, pedirán a la Familia Real la cesión de la Capilla Real, ubicada entre el Palacio Real de Valladolid —hoy Capitanía General— y el dicho convento de San Diego de Alcalá. Esta concesión llegaría otorgada por Manuel Godoy, Duque de la Alcudia —hecho que le llevó a ser nombrado como Hermano Mayor y Protector—[17]. Ésta deberá ser ratificada varias veces hasta que a principios del siglo XX, con el regreso de los frailes franciscanos a Valladolid, en este caso al Convento de la Sagrada Familia —ubicado en el Paseo de Zorrilla, hoy desaparecido— los terciarios franciscanos abandonen la Capilla Real[18]. No obstante, en los documentos generados a raíz de las disputas por mantener la concesión de la capilla queda reflejada la tradición de realizar los ejercicios propios de la Orden[19], algo que también quedará plasmado en la Regla de 1889[20].

15 BURRIEZA, pp. 116–117.

16 MARTÍN, «Los franciscanos seglares…», pp. 457-458.

17 AGAPITO Y REVILLA, «La Capilla Real de Valladolid [1ª parte]», pp. 139–144.

18 AGAPITO Y REVILLA, «La Capilla Real de Valladolid [2ª parte]», p. 163.

19 A. D. Va., Sección de Autoridades, Caja 9. «… para que los hermanos terceros la poseyeran perpetuamente destinándola al culto público y pudieran hacer en ella y celebrar en ella los piadosos egercicios y funciones religiosas que su Santa Regla y Constituciones los ordenan…»

20 Así se evidencia en la *Constitución de Nuestro Santísimo Señor León por la divina providencia Papa XIII acerca de la Regla de la Tercera Orden de San Francisco y Reglamento Interior de la V.O.T. instalada en la Real Capilla de San Diego en Valladolid* elaborada por dicha Orden en Valladolid en el año de 1889: «…Estos ejercicios se practicarán todos los Viernes del año por los hermanos, después de puesto el sol, ó sea al anochecer, y todos los Domingos por las hermanas á las tres y media de la tarde, suspendiéndoles tan solo en el tiempo, que media desde la Dominica Cuarta de Adviento inclusive hasta el Viernes despues de la Dominica infractada de Epifanía; y desde el Viernes de Dolores hasta el Viernes despues del Domingo de Cuasimodo. En el tiempo de la Santa Cuaresma, no tendrán las hermanas en los Domingos ejercicios particulares, puesto que tanto para éstas como para los hermanos los habrá tres días en la Semana, á saber: Lunes, Miércoles y Viernes, empezando desde el Miércoles de Ceniza, hasta el Viernes de Dolores inclusive…». El «Domingo de Cuasimodo» se corresponde con el segundo domingo de Pascua, por el introito de este: «*Quasi modo génti infantes*…».

Recientemente, tras haber perdido la costumbre de realizar esta práctica —algo generalizado en todas las fraternidades—, fruto también de la decadencia del franciscanismo seglar que llevó a la desaparición de la Orden en muchos lugares, se recuperó en esta ciudad la tradición de los Terceros Ejercicios siguiendo las pautas recopiladas en Villavicencio de los Caballeros, siendo el único lugar en el que todavía se mantenía esta antigua tradición.

BIBLIOGRAFÍA

ALONSO PONGA, José Luis (Coord.) *et alii*. *La Semana Santa en la Tierra de Campos vallisoletana*. Valladolid: Grupo Página, 2003.

AGAPITO Y REVILLA, Juan. «La Capilla Real de Valladolid [1ª parte]». En *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 48, 1944, pp. 115–144.

———. «La Capilla Real de Valladolid [2ª parte]». En *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*. 48, 1944, pp. 161–203.

BURRIEZA SÁNCHEZ, Javier. *Cinco siglos de cofradías y procesiones: historia de la Semana Santa en Valladolid*. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2004.

CABOT ROSELLÓ, Salvador. «La Orden de la Penitencia fundada por San Francisco». En *El Franciscanismo en Andalucía: la Orden Tercera Seglar: Conferencias del XI Curso de Verano (Priego de Córdoba, 26 a 29 de julio de 2005)*. Coord. Manuel Peláez del Rosal. Córdoba: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2005, pp. 139–164.

CHERUBINI, Tommaso. «Las medallas de la custodia franciscana de Tierra Santa». En *Revista Numismática OMNI*. 6, 2013, pp. 161–166.

FOCES GIL, José I. *La Tercera Orden y el Descendimiento de Villavicencio*. Valladolid: Diputación Provincial de Valladolid, 1996.

FRANCISCO DE ASÍS, Santo. *San Francisco de Asís: Escritos, biografías, documentos de la época*. Madrid: BAC, 1978.

JUAN PABLO II. «Discorso di Giovanni Paolo II ai partecipanti al Capitolo Generale dell'Ordine Francescano Secolare». En *L'Osservatore Romano*. 15/06/1988, p.4.

MARTÍN GARCÍA, Alfredo. «Los franciscanos seglares en la Corona de Castilla durante el Antiguo Régimen». En *Hispania Sacra*, 57. 116, 2005, pp. 441–466.

———. «Franciscanismo seglar y propaganda en la Península Ibérica y ultramar durante la Edad Moderna». En *Semata: Ciencias sociais e humanidades*. 26, 2014, pp. 271–293.

PRADILLO Y ESTEBAN, Pedro José. «Circuitos penitenciales: los Vía Crucis como sendas de perfección». En *Indagación: revista de historia y arte*. 2, 1996, pp. 67–90.

———. *Vía Crucis, Calvarios y Sacromontes. Arte y Religiosidad Popular en la Contrarreforma (Guadalajara, un caso excepcional)*. Guadalajara: Diputación Provincial de Guadalajara, 1996.

RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco José. «La Orden Franciscana Seglar de Jaén y la devoción al Via Crucis». En *El Franciscanismo en Andalucía: Clarisas, Concepcionistas y Terciarias Regulares: Conferencias del X Curso de Verano (Priego de Córdoba, 26 a 30 de julio de 2004)*. Coord. Manuel Peláez del Rosal. Córdoba: Asociación Hispánica de Estudios Franciscanos, 2006, pp. 177–199.

ROJO ALIQUE, Francisco Javier. «La Orden Franciscana Seglar (Tercera Orden Franciscana), una orden penitencial». En *Pasos de arte y cultura*. 5, 2008, pp. 42–45.

———. «Los orígenes de la Cofradía Penitencial de la Vera Cruz de Valladolid». En *Pasos de arte y cultura*. 15, 2010, pp. 17–18.

Otros documentos[21]

A. D. Va., Sección de Autoridades, Caja 9. Correspondencia entre el ecónomo de la Parroquia de San Miguel y el Excmo. e Ilmo. Sr. Arzobispo de la Diócesis sobre la situación de la Capilla Real, con fecha de 17 de diciembre de 1876.

21 Abreviaturas: A. D. Va.: Archivo Diocesano de Valladolid.

PIANTO DELLA MADONNA, LAUDA XCIII DI FRA' JACOPONE DA TODI

Ivana Pistoresi De Luca

Universidad de Valladolid

El *texto literario* es aquel que conlleva una mayor complejidad formal e intrínseca, nace de una voluntad creadora, al igual que los demás, pero se diferencia de los otros por la elección de los términos, las figuras retóricas, etcétera. Es decir, un texto literario puede soportar una gran carga fonética, semántica, introducir el concepto de ritmo y polisemia, haciendo de cada palabra una unidad insustituible y necesaria.

Sin embargo, ni la ambigüedad, ni las sugerencias de los contenidos autorizan al lector o al crítico a que atribuya al texto cualquier significado, es más: el propio texto nos indica el camino realizado por el poeta (entendido como demiurgo), consintiéndonos el poder recorrer dicho sendero al revés, para mostrarnos la génesis de la composición, enmarcándola en su contexto histórico-cultural.

Suele ser inevitable, tras la lectura crítica de una obra, atribuir a un autor más intenciones de las originales, pero veremos que no es así en el caso de la poesía religiosa italiana de la Edad Media. Para entender mejor este género, objeto de estudio de este artículo, no podemos obviar el aspecto histórico de la lengua y la sociedad en la Italia del Alto Medioevo.

Tras el lento e inexorable declive del Imperio Romano y el Edicto de Tesalónica (381), por medio del cual Teodosio declaraba el cristianismo como religión de Estado, la Iglesia se arroga la tarea de custodiar los clásicos y elaborar su lectura y divulgación de acuerdo con las teorías cristianas. Para ello desarrolla una técnica exegética para la lectura de las Sagradas Escrituras, la cual alcanzará su auge unos siglos más tarde y que puede resumirse en el dístico mnemónico del dominico Agustín de Dacia (siglo xiii) *Littera gesta docet, quid credas allegoria,/moralis quid agas, quo tendas anagogia*[1], o sea que un texto sagrado podía leerse de manera literal, en clave alegórica, extrayendo de ello una enseñanza moral o según su sentido místico. Estas claves de lectura se aplicaron a todos los textos paganos, consintiendo su conservación e interpretación desde el punto de vista cristiano; por ejemplo, Virgilio en su *IV Égloga* profetiza la llegada de un niño divino (Augusto) y, según la lectura cristiana, pasa a prever el advenimiento de Jesús (y así nos lo propone Dante en la *Comedia*).

La Iglesia preserva así el patrimonio clásico y lo utiliza además para formar a los *clérigos*, término que en un principio se utilizaba exclusivamente para los miembros del clero. La formación de los sacerdotes puede darse solo de manera mnemónica en pequeñas parroquias; por su parte, los literatos y los predicadores gravitan al principio alrededor de los centros monásticos, después de los *studia* y, en último término, recalan en las universidades, que nacen a partir del siglo xi bajo la tutela de la Iglesia. En las universidades se forma el nuevo literato: el laico, el jurista-poeta. Se trata de

1 En DE CAPRIO, V. y S. GIOVANARDI, 1996, I, p.24. «La letra enseña los hechos, la alegoría lo que creas,/la moral lo que hagas, la anagogía a lo que aspires» (la traducción es nuestra).

intelectuales activamente implicados en la gestión de la *res publica*; para ellos la palabra está al servicio de la política y la administración, y es igualmente instrumento de deleite.

Entre los *studia*, destacan los *studia rhetorica*, que establecen los preceptos literarios correspondientes a cada género, basándose en la *Rhetorica ad Herennium*, un tratado anónimo, por aquel entonces atribuido a Cicerón; todo texto literario debía tener una clara intención didáctica y moral vinculada a la teología ya que cada manifestación artística debía ser testimonio de fe o medio de adoctrinamiento.

¿Cómo alcanza la Iglesia tanta importancia en el panorama cultural? Ya hemos hablado del Edicto de Tesalónica, pero está claro que no fue el único hecho histórico que otorgó a la institución todas sus atribuciones. Es necesario recordar que tras la caída del Imperio Romano surgen en Italia septentrional pequeñas unidades locales, los *Comuni*, que se oponen al poder de un único emperador al que no reconocen como soberano, mientras que el sur de la península itálica y Sicilia pertenecen a un estado unificado, avanzado y fuertemente centralizado.

El papado está afianzándose, aplastando toda herejía, consolidando financieramente el Estado Pontificio, fundando órdenes de predicadores y reivindicando su propio poder tanto en la esfera espiritual como en la temporal.

En el norte los Comunes están en manos de unas familias aristocráticas que dictan la política y la economía de cada ciudad (marcando las diferencias entre la ciudad y el campo). Ocasionalmente se unen para enfrentarse a otras coaliciones de Comunes o al propio emperador. Las facciones en las que está dividida la política de estas entidades son *guelfi* y *ghibellini*, partidarios del papado o del emperador respectivamente. Los *guelfi* se dividirán en *bianchi* o *neri*, según su política sea moderadamente filopapal o declaradamente teocrática.

El emperador Federico II de Suabia consideraba que el poder le había sido otorgado directamente por Dios, sin la intermediación de la Iglesia y que esta debía dedicarse exclusivamente a asuntos espirituales; fue impulsor de grandes innovaciones burocráticas, administrativas y literarias en sus dominios. Entre los primeros documentos literarios en italiano tienen un lugar especial los de la *Scuola poetica siciliana*, que producía en siciliano culto (lengua vernácula del área del sur de Italia), al amparo y bajo el impulso del emperador, quien amén de mecenas era escritor. A su muerte, en 1250, el trono pasa por varios herederos en muy pocos años, los papas Urbano IV y Clemente IV quieren privar del reino a los Hohenstaufen, para poner en su lugar a los Angevinos, afines al papado. Finalmente, los ejércitos se enfrentan en la Batalla de Benevento (1266) que concluye con la victoria de los franceses. Estos acontecimientos marcan la política italiana de las décadas siguientes.

La sociedad feudal está fuertemente jerarquizada, por lo que resultan escasos los intercambios culturales entre clases sociales, incluso por lo que concierne el tiempo de ocio: los señores se entretienen oyendo a juglares y trovadores; el vulgo es aleccionado en la doctrina cristiana por los predicadores, los autos y las representaciones gráficas (frescos, tapices, pequeños altares improvisados en la calle, los pórticos de las iglesias, etc.), evangélicas y hagiográficas. Insistimos: los clérigos son los autores y consumidores de gran parte de la literatura de la época. Una clara limitación a la difusión escrita de los textos es el alto porcentaje de analfabetos y el gravoso coste económico de los manuscritos; la situación cambiará cuando las bibliotecas de los monasterios, que servían de custodios de los costosos libros de pergamino, se complementen con las de las universidades, cuyos volúmenes estarán disponibles en papel, y para su consulta. El cambio de material es un paso significativo: abarata los costes y mueve el centro de producción y consumo de los libros desde los monasterios a las ciudades.

En este período el latín pierde fuerza y se reduce al ámbito de la administración, la jurisprudencia y los tratados; afirmándose así las lenguas vernáculas. En Italia, las primeras manifestaciones literarias en *volgare* (nuestro *protoitaliano*, si se nos permite el neologismo) aparecen con cierto retraso respecto a los países vecinos, lo que no debería sorprendernos ya que la península itálica es el territorio en el que más directamente han repercutido la lengua y la cultura clásicas.

Los primeros trovadores se forman al amparo del clero; no se trata de simples juglares que memorizan, reelaboran y recitan, sino de artistas que crean en occitano, provenzal, español o italiano historias con fines didácticos: el amor cortés será el reflejo del amor divino y las historias de guerra versarán sobre las Guerras Santas.

En el norte se consumía la literatura occitana o provenzal sin intermediarios debido a la afinidad del habla y de los gustos. En el sur la *Scuola Poetica Siciliana*. En el centro de la península, sin embargo, la producción literaria de la Alta Edad Media tiene características propias: es didáctica, moral, cristiana y no se limita a la poesía, pues las órdenes de predicadores (sobre todo Dominicos y Franciscanos) recurren a la lengua vernácula para catequizar al pueblo llano. La demora de unos doscientos años con la que se produce literatura en lengua vernácula italiana respecto a la literatura provenzal, occitana o española no significa que la producción se quede rezagada, es más, gracias a la influencia y buen hacer de los Franciscanos, primero entre todos ellos su propio fundador Francisco de Asís con su *Cantico di frate Sole*, la producción literaria se hace abundante y variada, tanto es así que en poco más de cincuenta años Dante compone su *Comedia*.

Los predicadores utilizan justamente el *protoitaliano* para sus homilías que anuncian el fin del mundo o promueven las herejías, y también para reclutar a tantos secuaces como sea posible para mediar entre Comunes y Papado. Los fieles que siguen a ciertos predicadores, como es el caso de Ranieri Fasani (1265), responden a las plegarias flagelándose y exhortando a la penitencia, entre coros litúrgicos en cuadros dramáticos: nacen así las *laudes*. Las laudas son un género literario que estaba destinado a un ámbito no estrictamente dramático o teatral, como en el caso de los *autos* españoles, pero que tiene algunas características casi teatrales.

Giovanni Lotario, que asumiría el pontificado con el nombre de Inocencio III (1198-1216), antes de su coronación había declarado la necesidad de vivir a la espera de la beatitud, renunciando a los bienes terrenales, y había fijado las bases de la doctrina según la cual el poder espiritual prima sobre el temporal. En unos pocos años asistimos al nacimiento de dos de las órdenes más importantes de la época: Franciscanos y Dominicos. La regla franciscana de la *Ordo Fratrum Minorum* es aprobada por el papa Inocencio III en 1210, su finalidad es la predicación a los humildes, reconocen a Dios en cada criatura y predican la pobreza absoluta. La orden franciscana resultaba útil a la Iglesia por ser la «válvula de escape para los fermentos pauperistas que se difundían por aquel entonces»[2]. La regla dominica de la *Ordo Praedicatorum* es aprobada en 1216 por el papa Honorio III, su objetivo principal es la conversión de los herejes y, por ello, potencian los estudios doctrinales. A los dominicos se confiará la Inquisición «cuyo cometido era verificar la ortodoxia católica de las doctrinas»[3]. Con la creación de estas dos grandes órdenes religiosas, se inicia una amplia renovación cultural. El misticismo, pues, irrumpe en el panorama cultural, leído en claves distintas según las exigencias espirituales de cada predicador.

La mística franciscana reside en sentir la manifestación divina en toda la creación, es el amor universal que conduce naturalmente a la caridad que, para poder ser ejercida, lleva a los frailes a vivir en contacto con la gente y con la naturaleza. Los Frailes Menores predican y componen en lengua vernácula; sus obras no son solo hagiografías del fundador, temas de meditación o de historia cristianas, sino también composiciones ascéticas y espirituales.

Las órdenes monacales previas a las de San Francisco centran su producción en la ascesis, dado que para los monjes apartarse del mundo es el medio de santificación. Los Franciscanos, por el contrario, abogan por una presencia activa en la sociedad, para difundir el espíritu evangélico con la predicación y el ejemplo de una vida de pobreza absoluta, algo que también reclaman al Papa. El franciscano no era ni mucho menos el único movimiento que reclamaba a la Iglesia una actitud de reforma y renovación; de ciertas exigencias espirituales mezcladas a intereses políticos y religiosos nacieron o se reforzaron grupos que, más tarde, fueron declarados herejes. En estos años asistimos al nacimiento de las *cofradías*: «asociaciones de laicos que, bajo la dirección espiritual de algún sacerdote, se constituían con el fin de orar en común, de asistir a los cofrades pobre o enfermos, de desarrollar una labor de beneficencia o de rezar por los muertos. […] La cofradías […] muy a menudo prepararon, para uso de los miembros laudarios o colecciones de laudas»[4].

Las laudas se dan a conocer a partir de 1233, llamado Año del Aleluya[5], en el centro de Italia y se afirman

2 En DE CAPRIO, V. y S. GIOVANARDI: 1996, p.114, la traducción es nuestra.

3 Ibídem.

4 En PETRONIO, G.: 1990, p.47-48.

5 Fray Salimbene de Adam de Parma escribe en su *Cronica* (1288 ca.): *Fu l'Alleluja un periodo di tempo così chia-*

y difunden con el movimiento de los Flagelantes encabezados por Raniero Fasani quien, de acuerdo con la profecía de Gioacchino da Fiore, esperaba el advenimiento del Espíritu Santo en el año 1260. Al principio los textos se transmiten de forma oral de cofradía en cofradía, luego se adaptan a la espiritualidad de cada grupo y lugar, para finalmente conservarse en colecciones manuscritas.

La lauda umbra es el prototipo de este género y puede subdividirse en dos tipos, que coinciden con cuestiones sociales y geográficas. Al este del Tíber la temática es triste y se centra en la pasión de Cristo y las lamentaciones de María; al oeste del río la vida de las ciudades era más activa, con una clase medio-alta que tiene gran relieve en la cultura, y marca el carácter más popular de la lauda perusina, en la que se relatan historias del evangelio mezcladas con leyendas hagiográficas.

El *laudario* más antiguo que nos ha llegado es el *Codex de Cortona* que incluye 66 laudas, 44 de ellas con partituras, y que puede fecharse entre 1270 y 1297. Por medio de este manuscrito podemos ver como la lauda es heredera de la rica tradición clásica de salmos e himnos. Al principio se trata de jaculatorias en series más o menos largas al compás dictado por el salmista; luego irán complicándose ritmos, melodías y alternancias hasta pasar de simples réplicas a una pequeña obra dividida en tres partes, con varios personajes. Es decir que se pasa de la solemnidad gregoriana a la polifonía profana.

Las colecciones de laudas solían ser anónimas, porque se consideraban como actos de devoción, pero no es el caso de Jacopo de' Benedetti que pasará a la historia de la Literatura Italiana y de la Orden Franciscana como Fra' Jacopone da Todi.

La biografía de Jacopo tiene ciertos tintes de leyenda. Lo que sí es cierto es que era un hombre culto de familia noble, nacido en Todi entre 1230 y 1240, formado como notario. Al igual que Francisco de Asís es un hecho trágico, en concreto el fallecimiento de su esposa en el derrumbe de una sala donde estaban bailando y el hallazgo de un cilicio en su cadáver, lo que lo aparta de la vida mundana y lo empuja hacia la meditación y la penitencia. Jacopo dona sus bienes a los pobres y viste un sayo basto, por lo que le apodan *bizzocone*[6]. Es probable que durante esta década de aislamiento casi total entre en contacto con los Flagelantes, desarrollando su interés por la lauda. En 1278 entra en la Orden de Frailes Menores y se alinea enseguida con la corriente de los Espirituales (observantes de la caridad y de la pobreza absolutas), opuesta a la de los Conventuales (reformadores). Es un autor activo y decidido, le recuerda su compromiso a Celestino V, ya que este había predicado los ideales de pobreza cuando era un simple monje. Se une, pues, a la familia Colonna y se subleva contra Bonifacio VIII al que acusa de simonía e ilegalidad (recordamos que Celestino V, su predecesor, fue obligado a abdicar). El nuevo Papa responde renegando de las disposiciones favorables a los Espirituales, los excomulga y ataca la villa de Palestrina en la que estaban reunidos. Los Colonna aguantaron el asedio durante año y medio, pero en septiembre de 1298 caen y Jacopo es apresado, juzgado y encarcelado hasta 1303, año en el que recibe el perdón del papa Benedicto XI. Durante el cautiverio dirige largos escritos a Bonifacio VIII, primero de reproche, posteriormente pidiendo que retire su excomunión, está viejo y cansado y sufre por su exclusión de la Iglesia. Cuando sale de la cárcel, se retira en San Lorenzo de Collazzone donde fallece el día de Navidad de 1306.

Muchos son los escritos de Fra' Jacopo, o Jacopone como gustaba llamarse, para humillarse a sí mismo, las *Epístolas*, el *Stabat Mater* – incluido en la liturgia cristiana –, el *Laudario* – que cuenta con algo menos de cien composiciones – y también se le atribuyen los *Detti*, los *Proverbia* y un *Trattato* sobre la unión mística.

En la producción literaria de Jacopone es fácil verle reflejado: se retrata a sí mismo como pecador y creyente, transmite el contraste entre entusiasmo y frustración, entre exaltación y reflexión. Esta dicotomía es recurrente en casi todas sus Laudas. En concreto la que nos interesa, la XCIII, también conocida como *Pianto della Madonna* o *Donna di Paradiso*, es una de las líricas más evocativas y vibrantes de la Literatura Italiana. Los versos dejan a la vista el sufrimiento y la devastación de una madre ante la agonía de su hijo y la serena aceptación de la Cruz, una vez se haya consumado el Sacrificio.

El lenguaje utilizado por Jacopone en su lírica es sencillo, absolutamente libre de toda influencia regional o rural y lo ennoblece por medio de los recursos literarios (metáfora, repetición,…).

La primera edición impresa de las Laudas es *Laude di frate Iacopone da Todi impresse per me Ser Franscesco Buonaccorsi in Firenze, 28 settembre 1490* a partir de la cual se procede a la difusión de los volúmenes en 1915 y 1930.

Como hemos dicho al principio, según la época en la que se lee críticamente un texto literario, así se interpreta, y Jacopone no es una excepción. A finales del siglo xix, el crítico Francesco de Sanctis se hace eco de la definición de un Jacopone «primitivo», una lectura que se perpetúa hasta los años veinte del siglo xx. En la década siguiente Natalino Sapegno enmarca la figura del poeta en su contexto histórico y cultural (*Frate Iacopone*, 1926 y *Problemi di critica jacoponiana*, 1930); es decir que, tras la lectura de este filólogo, Jacopone recupera su espesor y su figura literaria y se desmarca de la de San Francisco *Giullare di Dio*, se le considera poeta y místico, es un franciscano, pero no es un «simple»[7].

La lauda XCIII puede leerse como un brevísimo drama que tiene lugar de camino al Calvario en el que intervienen varios personajes, algunos de ellos mudos, pero no por eso menos importantes: el Mensajero, la Virgen María, Pueblo, Jesús, Pilatos y San Juan.

La recogemos a continuación, acompañada por una traducción nuestra, cuyo propósito no es literario, sino más bien nos ofrecemos para brindar el texto a quienes, aun estando interesados en ello, no dominan el italiano del siglo xiii.

mato più tardi, perché le armi posarono e fu di quiete e pace, di giocondità e di letizia, di gaudio e di esultanza, di laude e giubilazione. E cavalieri e fanti, cittadini e villani, giovini e vergini e vecchi con più giovani, cantavano cantilene e lodi a Dio, «El Aleluya fue una época a la que más tarde se llamó así porque se depusieron las armas y fue de quietud y paz, de dicha y alegría, de gozo y exultación, de lauda y júbilo. Y los caballeros y los infantes, ciudadanos y campesinos, jóvenes y vírgenes y viejos con más jóvenes aún, cantaban canciones y laudas a Dios» (la traducción es nuestra).

6 *Bizzocone* podría traducirse por *paleto*, *palurdo*. Puede consultarse una definición en la *4ª edizione (1729-1738) del Vocabolario degli accademici della Crusca* en el siguiente enlace: http://www.lessicografia.it/Controller?lemma=BIZZOCONE&rewrite=1 [último acceso, a 10 de enero de 2016].

7 Aquí *simple* se utiliza de acuerdo a los ideales franciscanos, en su acepción de «sencillo, humilde, pobre».

PIANTO DE LA MADONNA DE LA PASSIONE DEL FIGLIOLO JESÙ CRISTO (LAUDE XCIII)

LAMENTACIÓN DE LA VIRGEN EN LA PASIÓN DE SU HIJO JESUCRISTO (LAUDA XCIII)

Nunzio:	Donna de Paradiso, lo tuo figliolo è preso, Iesu Cristo beato. Acurre, donna e vide che la gente l'allide credo che lo s'occide tanto l'ho flagellato.		*Nuncio:*	Señora del Paraíso, tu hijo ha sido apresado, Jesucristo beato. Apresúrate, mujer, y mira la gente que lo golpea creo que lo matarán de tanto flagelarle.
Maria:	Como esser porrìa, che non fece follia, Cristo, la speme mia, om l'avesse pigliato?	5	*María:*	¿Cómo puede ser?, Si nunca pecó, Cristo mi esperanza, ¿Cómo pudo cogerle hombre?
Nunzio:	Madonna, ell'è traduto: Iuda sì l'ha venduto; trente denar n'ha avuto, fatto n'ha gran mercato.		*Nuncio:*	Mi señora, ha sido traicionado: Judas le ha vendido; treinta monedas ha sacado, ha hecho un gran trato.
Maria:	Socurri Maddalena! Ionta m'è addosso piena: Cristo se mena, com'è annunzïato.	10	*María:*	¡Auxilio, Magdalena! Me ha llegado una gran pena: Cristo es arrastrado, como ha sido anunciado.
Nunzio:	Soccurre, donna, adiuta, ca 'l tuo figlio se sputa e la gente lo muta; hòlo dato a Pilato.		*Nuncio:*	Socorro, señora, ayuda, que a tu hijo escupen y la gente lo arrastra; lo entregaron a Pilatos.
Maria:	O Pilato, non fare el figlio mio tormentare, ch'io te pozzo mustrare como a torto è accusato.		*María:*	Oh Pilatos, no dejes que atormenten a mi hijo, Que te puedo demostrar como falsamente es acusado.
Popolo:	*Crucifige, crucifige!* Omo che se fa rege, secondo nostra lege contradice al senato.	15	*Pueblo:*	*Crucifige, crucifige!* Hombre que se dice rey, por nuestra ley contradice al senado.

Maria: Prego che me 'ntennate, nel mio dolor pensate:
forsa mo vo mutate de che avete pensato.

Popolo: Traàm for li ladruni, che sian suoi compagnuni:
de spine se coroni, ché rege s'è chiamato!

Maria: O figlio, figlio, figlio, figlio, amoroso giglio!
Figlio, chi dà consiglio al cor mio angustïato?
Figlio occhi iocundi, figlio, co' non respundi?
Figlio, perché t'ascundi al petto o' si' lattato?

Nunzio: Madonna, ecco la croce, che la gente l'aduce
Ove la vera luce dèi essere levato.

Maria: O croce, e che farai? El figlio mio torrai?
Como tu ponirai chi non ha en sé peccato?

Nunzio: Socurri, piena de doglia, ca'l tuo figlio se spoglia:
la gente par che voglia che sia en croce chiavato!

Maria: Se i tollete el vestire, lassatemele vedere,
como el crudel ferire tutto l'ha ensanguenato!

Nunzio: Donna, la man li è presa, ennellacroce è stesa;
con un bollon l'ho fesa, tanto lo ci ho ficcato.
L'altra mano se prende, ennella croce se stende
e lo dolor s'accende, ch'è più moltiplicato.
Donna li pè se prenno e chiavallanse al lenno:
onne iontur'aprenno, tutto l'ho sdenodato.

Maria: E io comenzo el corrotto: figlio, lo mio deporto,
figlio chi me t'ha morto, figlio mio dilicato?
Meglio averían fatto che'l cor m'avesser tratto,
che ne la croce è tratto, stace desciÏato!

Cristo: Mamma, ove si' venuta? Mortal me dài feruta,
ca 'l tuo planger me stuta, che 'l veio sì afferrato.

Maria: Figlio, che m'aio anvito, figlio, pate e marito!
Figlio chi t'ha ferito? Figlio, chi t'ha spogliato?

Cristo: Mamma, perché te lagni? Voglio che tu remagni,
che serve ei miei compagni, ch'al mondo aio acquistato.

Maria: Figlio, questo non dire: voglio teco morire;
non me voglio partire fin che mo m'esce 'l fiato.
C'una aiam sepoltura, figlio de mamma scura:
trovarse en anfrantura mate e figlio affocato!

María: Os ruego que me escuchéis, pensad en mi dolor:
puede que cambiéis de idea de lo que habéis pensado.

Pueblo: Traigamos a los ladrones que sean sus compañeros:
¡De espinas sea coronado, ya que rey se ha llamado!

María: ¡O hijo, hijo, hijo, hijo, lirio amado!
Hijo, ¿quién consuela mi corazón angustiado?
Hijo de ojos felices, hijo, ¿por qué no contestas?
Hijo, ¿por qué te escondes del pecho que te ha amamantado?

Nuncio: Mi señora, aquí está la cruz a la que la gente le lleva
Adonde la luz verdadera ha de ser levantada.

María: O cruz, ¿y qué harás? ¿A mi hijo me quitarás?
¿Cómo castigarás a quien en sí no tiene pecado?

Nuncio: Socorre, llena de dolor, que tu hijo es desnudado:
¡La gente parece querer que se le clave a la cruz!

María: Si le quitáis las ropas, ¡dejad que yo vea,
como las crueles heridas entero le han ensangrentado!

Nuncio: Señora, la mano le han sujetado, en la cruz está extendida;
con un clavo ha sido traspasada, tanto lo han metido.
Le cogen la otra mano y en la cruz se extiende
y el dolor se enciende, que se ha multiplicado.
Señora, le sujetan los pies y se los clavan al madero:
abriendo todas las articulaciones todo lo han descoyuntado.

María: Y yo empiezo mi llanto; hijo, consuelo mío,
¿Hijo, quién te me matado, hijo mío delicado?
Mejor habrían hecho si me hubieran arrancado el corazón,
que en la cruz está colgado, ¡está precioso!

Cristo: Mamá, ¿de dónde has venido? Me das herida mortal,
porque tu llanto me apaga, que lo veo tan atormentado.

María: ¡Hijo, bien tengo motivo, hijo, padre y marido!
Hijo, ¿quién te ha herido? Hijo, ¿quién te ha despojado?

Cristo: Mamá, ¿por qué te quejas? Quiero que te quedes
que sirvas a mis compañeros, que en este mundo tengo.

María: Hijo, no lo digas: contigo quiero morir;
no quiero separarme hasta que tenga aliento.
Juntos en una sepultura, hijo de triste mamá:
juntos en el dolor ¡madre e hijo sofocado!

Cristo: Mamma col core afflitto, entro le man te metto
de Ioanne, mio eletto sia tuo figlio appellato.
Ioanni, èsto mia mate: tollela en caritate,
aggine pietate, ca 'l cor sì ha furato.

Maria: Figlio, l'alma t'è scita, figlio de la smarrita,
figlio de la sparita, figlio attossecato!
Figlio bianco e vermiglio, figlio senza simiglio,
figlio, a chi m'apiglio? Figlio, pur m'hai lassato!
Figlio bianco e biondo, figlio volto iocondo,
figlio, per che t'ha 'l mondo, figlio, così sprezzato?
Figlio dolze e placente, figlio de la dolente,
figlio, hatte la gente malamente trattato!
Ioanni, figlio novello, mort'è lo tuo fratello:
ora sento 'l coltello che fo profetizzato,
Che moga figlio e mate d'una morte afferrate:
trovarse abbraccecate mate e figlio a un cruciato.

Cristo: Mamá del corazón afligido, te dejo en las manos
de Juan, mi elegido se le llame hijo tuyo.
Juan, esta es mi madre: recíbela con caridad,
ten piedad de ella, que el corazón lo tiene roto.

María: ¡Hijo, el alma se te escapó, hijo de la acongojada,
hijo de la desesperada, hijo hostigado!
Hijo blanco y bermejo, hijo sin igual,
¿hijo a quién me agarro? ¡Hijo por siempre me has dejado!
Hijo blanco y rubio, hijo de rostro feliz,
hijo, ¿por qué el mundo, hijo, tanto te ha despreciado?
Hijo dulce y bueno, hijo de la doliente,
¡hijo, la gente te ha tratado mal!
Juan, hijo nuevo, tu hermano ha muerto:
ahora siento el cuchillo que fue profetizado.
Que mueran hijo y madre a una [misma] muerte aferrados:
que les encuentren abrazados, madre e hijo crucificado.

La forma métrica es la de la balada de setenarios en cuartetos (*AAAX*); se cuentan 33 estrofas más el primer verso. Como es habitual en esta época la numerología reviste gran importancia en las composiciones literarias medievales (33 años de Cristo al momento de su muerte), así el clímax, es decir la crucifixión, se describe a partir de la mitad de la lauda (vv. 33-38).

Apreciamos una aparente sencillez narrativa, resultado de la reducción de todo elemento literario superfluo, «hasta presentarla casi en el ámbito de un relato ingenuo»[8], pero incurriríamos en un error igual de grave que el de De Sanctis. Nos quedaríamos solo con el mensaje más superficial e inmediato, obviando el sombrío dramatismo del momento.

Consideramos que es evidente que la verdadera protagonista de este Calvario es la Virgen María, dejando a Cristo en un segundo plano, pero remarcando su sacrificio y la indignidad de los hombres por los que se entrega. En ningún momento Cristo reprocha al pueblo su sacrificio; María tampoco lo hace de una manera directa, pero como madre tiene preguntas (v. 46), sabe que una madre especial (v.45), porque recuerda lo que fue profetizado, y se dirige a su hijo igual que los fieles al finalizar el Rosario: recordando a María hija, madre y esposa.

De los pocos recursos estilísticos presentes en la composición, la anáfora del vocativo *Figlio* es la más evidente, la acompaña el *Mamma*, en vez de *Madre* que esperaríamos de un Crucificado, dando paso al hijo que de ella se amamantó (v.24). Otro detalle que suele pasar desapercibido en una primera lectura es la entrega de María a Juan por parte de Cristo, en esta lauda Cristo no se limita al evangélico «Mujer, ahí tienes a tu hijo» y «Ahí tienes a tu madre»[9], que aquí resultaría escueto, sino que se extiende en el consuelo a su madre (vv. 47-48): le dice que le da un cometido, el de cuidar de sus compañeros; igualmente hace con Juan, al elegido le hace entrega de su madre (de Cristo) (vv. 55-56), diciéndole que la trate con caridad y piedad porque le han partido el corazón.

La Virgen retratada por Jacopone no es una dolorosa estática, es más bien el retrato de una madre cuyo hijo ha sido injustamente acusado, torturado y asesinado; no es la mujer que, a lo largo de los evangelios, vive a la sombra de su hijo y «guardaba todas estas co-

8 En PETROCCHI, G. *La letteratura religiosa*, p. 680; en CECCHI E. y N. SAPEGNO, 1990, la traducción es nuestra.

9 Jn, 19 26-27.

sas y las meditaba en su corazón»[10], es una mujer que se siente morir al ver a su hijo agonizando (vv. 49-50), una mujer que no puede mirar cómo torturan a su hijo, por eso el nuncio le relata qué está ocurriendo; una mujer que no puede olvidar que todo ya había sido anunciado (vv. 10 y 67) y no por ello sufre menos. María se humilla ante el pueblo, ante Pilatos y ante la cruz: intenta que cambien de idea (vv. 13, 17-18, 27-28), que la dejen acercarse al atormentado. La Virgen María nunca pide clemencia o piedad para sí misma, sino para su hijo, con el que quiere morir, pero por el que seguirá al lado de Juan.

BIBLIOGRAFÍA

CECCHI, Emilio y SAPEGNO, Natalino. *Storia della Letteratura italiana*, vol. I. Milán: Garzanti, 1965.

DE CAPRIO, Vincenzo y GIOVANARDI, Stefano. *I testi della letteratura italiana, Dalle origini al Quattrocento*. Milán: Einaudi, 1997.

DE CAPRIO, Vincenzo y GIOVANARDI, Stefano. *I testi della letteratura italiana, Percorsi e strumenti*. Milán: Einaudi, 1997.

GIANNI, Angelo et al. *Antologia della letteratura italiana, Dalle origini alla fine del Quattrocento*. Messina-Florencia: D'Anna, 1988.

PETROCCHI, Giorgio. *Scrittori religiosi del Duecento*. Florencia: Sansoni, 1974.

PETRONIO, Giuseppe. *Historia de la literatura italiana*. Madrid: Cátedra, 1990.

VV.AA. *Actas del IV congreso nacional de italianistas*. Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1989.

ENLACES DE INTERÉS

http://www.treccani.it/enciclopedia/iacopone-da-todi/

http://www.lessicografia.it/Controller?lemma=BIZZOCONE&rewrite=1

Dos buenas grabaciones en:

https://www.youtube.com/watch?v=5lBVxWSA8Vk
(Dino Becagli)

https://www.youtube.com/watch?v=VOtDSp0_fzQ
(Vittorio Gassman et al.)

10 Lc 2 19, 51.

DRAMATIZACIONES ANCESTRALES EXPRESIÓN DE LA PIEDAD POPULAR EN LA PROVINCIA DE LEÓN Y ASPECTOS ETNOMUSICOLÓGICOS EN LAS MISMAS: AUTOS DE PASIÓN, «CALVARIOS» O VÍA CRUCIS VIVIENTES Y OTROS

Héctor-Luis Suárez Pérez

Conservatorio Profesional de Música «Cristóbal Halffter», Ponferrada (León)

Como en otros puntos del resto del país —Zamora y varios de la meseta, según indica Francisco Rodríguez Pascual[1]—, en la provincia de León existe todavía un variado elenco de manifestaciones teatrales vinculadas al periodo anual aquí traido. Esta realidad y sus diversos aspectos estudiados a propósito de las dramatizaciones religiosas y su contexto se presentan a modo de complemento y continuidad de líneas marcadas por trabajos precedentes, como los de José Luis Alonso Ponga y Pilar Panero[2].

I. Dramatizaciones y aspectos teatrales enmarcados en el culto litúrgico solemne de la Semana Santa

I.1. Ceremonia del Vexilla Regis

Esta ceremonia litúrgica debe su nombre al himno gregoriano *Vexilla Regis*, cuyo texto exalta la cruz como bandera. Se celebraba el Sábado y Domingo de Pasión, Sábado y Domingo de Ramos y el Miércoles Santo y de su celebración en la Catedral de León se conserva noticia relativa a 1450[3]. Consistía en tremolar sobre los fieles asistentes la bandera o pendón del cabildo de modo muy teatral, mientras se interpretaba el citado himno en un momento de la celebración de vísperas.

I.2. Procesión de Ramos

La litúrgia de la eucaristía del Domingo de Ramos o la tarde de su víspera, como en San Isidoro de León, implica la obligada celebración de la *Procesión de la entrada triunfal de Jesús en Jerusalé*n, dentro o fuera del templo. En ella, los fieles asistentes portan ramos de olivo, palmas u otros elementos vegetales. Hay lugares donde intervienen figurantes, como Santa Lucía de Gordón donde un vecino aborda el papel de Jesús a lomos de un asno. En Astorga grupos o coros de niños ataviados de hebreos ilustran y cantan el *Pueri haebreorum* del obligado repertorio gregoriano del día. Tanto en latín como en español se recoge en varios cancioneros leoneses[4].

1 RODRÍGUEZ PASCUAL, Francisco. *Semana Santa de los pueblos. I Castilla y León*. Zamora: Editorial Semuret, 2004, pp. 43-47,65,110.

2 ALONSO PONGA, José Luis, PANERO, Pilar. «Pasos, rito, penitencia, espectáculo: la Semana Santa rural en Castilla y León II». En *La Semana Santa: Antropología y Religión en Latinoamérica*, Coords. José Luis Alonso Ponga, David Álvarez Cineira, Pilar Panero y Pablo Tirado Marro. Valladolid: Ayuntamiento de Valladolid, 2010, pp. 445-462.

3 SÁNCHEZ HERRERO, José. *La Semana Santa de Sevilla*. Madrid: Ed. Silex, 2003, pp. 18-19.

4 LOZANO PRIETO, Víctor. *Autos sacramentales y folklore religioso de León. Pastoradas-reyes magos y pasionario. Texto y música*. León: 1985, pp. 68-69.

El carácter de oficialidad añade aspectos teatrales al protocolo. Ya desde 1597, para la procesión en la capital leonesa se preparan y limpian las calles y existe presencia institucional[5]con la corporación municipal en «forma de ciudad». Es decir, de gala, con su regidor a la cabeza, sin la banda de música pero con el «clarín y el tambor de la ciudad» y maceros con dalmáticas y birretes. Consta en 1812 que en tres años no se celebró[6]. Las cofradías suelen aportar bandas de música, niños ataviados de hebreos o de cofrades como en Astorga, Ponferrada o La Bañeza. En las cabeceras de amabas diócesis, además se añaden el *cabildo catedral, pertiguero y canónigos* acompañando al señor Obispo. Tras la procesión, la proclamación y lectura del evangelio demanda de diversos lectores junto al sacerdote. Los distintos personajes y diálogos de la narración se producen sin acción dramática, a modo de teatro estático y leído, remarcado por el énfasis en el tratamiento de timbres, voces y prosodia, muy similar en lo sonoro y declamatorio al teatro radiofónico.

Los tradicionales cantos populares de la cronología de la Semana Santa, también recogidos en la representación de «la pasión», integran el canto *Jesús que triunfante entró, domingo en Jerusalén*. Referente patrimonial inmaterial se contempla en varios registros audiovisuales y cancioneros leoneses —diversas melodías han sido recogidas en más de cincuenta localidades—, con presencia al igual en textos de índole etnográfica[7].

1.3. El Oficio de Tinieblas

Dramatización que consistía en recrear en el interior de las iglesias, el momento de la muerte de Jesús, ilustrando a nivel sonoro el terremoto y tinieblas acaecidos. Dos secciones de coro, ubicadas en distinto lugar en buscado efectismo tímbrico, interpretan alternamente el *Salmo miserere* del repertorio gregoriano mientras, en el triangular *tenebrario*, una a una sus velas se apagan al término cada verso preceptuado. Al concluir su canto se apagaba la también última vela o «vela María», situada en el vértice superior del *tenebrario*, instante en que, por unos minutos, se imponía la oscuridad acompañada de un animado estrépito caótico de *carracas, matracas* y golpes es la tarima del templo, también de madera. A partir de ese momento el toque de campanas y demás instrumentos de metal quedaba prohibido, siendo sustituido por *carracas y matracas* de mano o torre hasta *los Oficios* del Sábado Santo, donde un momento simboliza la resurrección y se remarca con el bullicio de volteos y reìques campaniles. Antaño, en el ámbito rural, ente la mocedad surgían numerosas anécdotas por ver quién era el que lograba subir al campanario el primero para interpretar dicho toque[8].

El *Oficio* se celebraba el Miércoles Santo en casi toda la provincia, por ello, en alguna documentación del siglo XVI del archivo histórico municipal de León es renombrado como «Miércoles de Tinieblas»[9]. Sus recreaciones o recuperaciones, no han recobrado proporciones, difusión y popularidad pretéritas. A inicios de la década de los noventa en Alija del Infantado se retomó y en 1993, también para la tarde del Jueves Santo, la Cofradía del Santo Cristo del Desenclavo hizo lo mismo en la capital. La Bañeza lo recuperó inspirando un acto procesional y Mansilla de las Mulas, a propósito de una exposición sobre *matracas y carracas* en el Museo Etnográfico Provincial —comisariada por su director y por el autor de este trabajo—, como acto complementario planteó otra propuesta de revitalización que, hoy se ha consolidado en la programación anual del museo y ha logrado un notorio grado de relevancia social local [10].

1.4. El Lavatorio de pies y procesión con el Santísimo

La liturgia del Jueves Santo incluye la celebración de los *Santos Oficios* y la rememoración del *Acto del Lavatorio*, con doce personas en situación de pobreza —hoy de cualquier condición— a modo de *figurantes* apostólicos. El repertorio popular cantado de Semana Santa en la provincia recoge ejemplos, como el de Villamuñío[11], que ilustran o acompañan el momento. Por el interior de la iglesia discurre además una protocolaria procesión litúrgica cantando el gregoriano himno *Pange lingua* y, el propio «monumento», se rodeaba de aspectos escenográficos que contempla la propia liturgia. Por ejemplo lienzos pintados con motivos eucarísticos, de gran valor patrimonial, hoy recogidos por instituciones como el propio Museo Etnográfico Provincial de León donde, una de tales telas procedente de la localidad de Rueda del Almirante, fue presentada al público y además utilizada como pieza del mes, en marzo del 2013[12].

1.5. La adoración del Lignum Crucis

En *Los Oficios* del Viernes, tras realizar como en Ramos de modo dramatizado la lectura de *la pasión según a San Juan* y concluida la omilía, se presenta la cruz a la asamblea con la invocación cantada: *mirad el árbol de la cruz, donde estuvo clavada la salvación del mundo*, a la que el coro contesta cantando: *venid a adorarlo*. La cruz antaño estaba tapada con una tela y sucesivamente con el canto se descubrían sus partes, antes de organizar la fila de adoradores. Al término de la adoración se cantan «los improperios», o *Crux Fidelix* y el *Pange Lingua Gloriosi Proelium*. Tras *Los Oficios*, mientras o al término de un sermón durante varios siglos se producia *el Desenclavo*.

2. Dramatización de la Pasión

2.1. La Pasión

La tradición de la dramatización o *Auto de la Pasión de Cristo*, como sus homólogos de *Navidad* o *Reyes*, hunde sus orígenes a fines de la Edad Media y se reastrea a través del *Cantus Passionis*[13]. A principios del siglo XX «Juan Alvear» en 1924 o Calvo en 1937[14] aluden a ella como práctica frecuente en zonas próximas a la capital como Puente Castro. En Ferral del Bernesga Miguel Fernández —en el papel de Judas—, durante

5 http://seiseleon.blogspot.com.es/2013/02/el-archivo-historico-municipal-y-la.html
29 de marzo de 1597. A.H.M.L., L. Ac. 17, fols. 156-157. «Sobre procesión de Ramos»: «Este día la ciudad acordó que como se suele ir el día de nuestra Señora de las Candelas y otras veces a la Iglesia Mayor en forma y orden de ciudad, el día de Ramos a la procesión pues es una procesión tan solemne y que se notifique a los caballeros Regidores…»

6 Vid nota nº 59.

7 LOZANO, p. 67. NISTAL ANDRÉS, Marta. *La voz viva. Manifestaciones de literatura oral en Villamuñío (León).* Salamanca: Centro de Cultura Tradicional Ángel Carril. Diputación de Salamanca, 2008, p. 298 y ss. Villamuñío. DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino. *Música y devoción en la comarca del Alto Cea. Cancionero religioso tradicional de Prioro y Tejerina*. Salamanca, 2014, pp. 91-133. En Prioro y Tejerina. MANZANO, Miguel, BARJA, Ángel. *Cancionero Leonés, Vol* 3º, Cantos religiosos Tomo II. Ciclo de Pascua. Madrid: Diputación de León, 1991. A mediados de la década de los ochenta del siglo XX el autor recogió testimonio de este canto en diversas localidades bajo diferentes tipologías de soporte melódico (139) Quintanilla del Valle, (161-182) Torrecillo, Coladilla, Antoñán del Valle, San Román de los Caballeros, Corporales, Zalamillas, Vegacerneja, San Feliz de Órbigo, Estébanez de la Calzada, León, Cegoñal, Quintanilla de Somoza, Quintanilla del Valle, Lugán, Santibañez de Ordas, Villanueva de Carrizo, Benllera, Lavandera, Gete, Santa María de Ordás, Viñayo,Tapia de la Ribera, El Villar de Santiago, Piedrafita de Babia, Ferreras de Cepeda, Santa Olaja, Arintero, (185-195) Fuentes de Peñacorada, Sahelices de Sabero, Aleje, La Acisa de las Arrimadas, El Corral de las Arrimadas, San Pedro de Foncollada, Santa Colomba de Curueño, Valdoré, Cistierna, La Losilla, La Devesa de Boñar, Solle, Retuerto,Campohermoso, Torrebarrio, Felechas, Valverde de Curueño, (97-200) Campo de la Lomba, Posada de Omaña, Torrebarrio, Guisatecha, Las Salas, Espinosa de la Ribera, Rucayo. Disco *Semana Santa de León*. Versión de la Coral Isidoriana recogida en los años 70 del siglo XX. Disco *Semana Santa Gusendos de los Oteros (León).* Disco *Cuaresma Semana Santa y Pascua en Castilla y León*. Joaquín Díaz. Disco / Video *Vida y Esperanza*. Versión de Gradefes, por el grupo San Pedro del Castro (León).

8 SUÁREZ PÉREZ, Héctor-Luis. «Las campanas en las comarcas leonesas». En *Las campanas: cultura de un sonido milenario». Actas del I Congreso Nacional*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 1997, p. 391.

9 http://seiseleon.blogspot.com.es/2013/02/el-archivo-historico-municipal-y-la.html
569. A.H.M.L., Cuentas de propios, 3, fol. 346v. El investigador Gonzalo Márquez indica que se cita, por error, una procesión el Miércoles de Tinieblas.

10 SUÁREZ PÉREZ, Héctor-Luis, ORTÍZ DEL CUETO, José Ramón. *Matracas y Carracas. Los sonidos olvidados de la Semana Santa Museo Etnográfico Provincial de León*. Mansilla de las Mulas. León, 2010.

11 NISTAL, p. 302, Lavatorio.

12 Referencia en el blog del Museo: http://etnoleon.blogspot.com.es/2013/03/presentacion-y-exhibicion-lienzo-de.html

13 GONZÁLEZ DEL VALLE, José Vicente. *La tradición del canto litúrgico de la Pasión en España. Estudio sobre las composiciones monódicas y polifónicas del «cantus passionis» en las catedrales de Aragón y Castilla*. Monumentos de la Música Española XLIX. Barcelona: CSIC, 1992, pp.13-15.

14 CALVO, Aurelio. *Semanas Santas leonesas. León y la Inmaculada*. León. 1937-8., p. 42.
ALVEAR, Juan (pseudónimo Julián Sanz Martínez). «Andanzas por Tierras de León. La Pasión en Puente Castro». En *Vida Leonesa. Revista Semanal Ilustrada*. León: Sociedad Cultural y Deportiva, abril, 1924.

años ejerció como concertador al igual que hacía en el *Auto de Reyes*[15]. En relación a Palazuelo de Boñar Pastrana indica que jóvenes del vecino pueblo de Aviados en 1945 representaron *La Pasión*. Del género se conserva el contenido de algunos textos, como ocurre en Villasinta de Torío con la copia redactada en 1856 publicada por Lozano[16]. Entre los leoneses de mayor edad resuenan todavía anécdotas simpáticas sobre el género teatral. Por ejemplo, la relativa a los diálogos de algún lugar de la provincia donde, ante la pregunta: «¿A quién buscáis?», un actor respondió: «A Jesús de Lanzareno», para rematar el primero con: «¿el Mésias? y concluir con: «El mesmu». En 1999, 2000 y 2010, en el paramés Villar de Mazarife se puso en escena su ancestral *Auto de Pasión*. Como por buena parte de la provincia ha impuesto en este género la tradición, allí se simultanean tanto la acción teatral como todos los cánticos populares propios de Semana Santa[17]. El grupo teatral Arpegio de la capital leonesa, desde la década de los noventa ha venido poniendo igualmente en escena la representación.

En los últimos años se mantienen con regularidad y éxito algunas modalidades de representación, pero a modo de «Vía Crucis vivientes» de sencillos diálogos, si los hay. Responden a nuevas posibilidades de permitir dar continuidad al género, más sencillas que las tradicionales pues, la complejidad que a todo nivel impone la memorización de los diálogos y papeles y el ensayo de los cantos, hacen muy difícil y puntual la subsistencia «al modo ancestral». No obstante, en nuestra opinión, se debería añadir el repertorio cantado propio del género, lo que no implicaría gran trastorno ni excesivo trabajo y sí una gran trascendencia patrimonial inmaterial. Ejemplos de lo expuesto se localizan en Jiménez de Jamúz, ininterrumpido desde 1976 y declarado de interés turístico provincial, Corullón, Olleros de Sabero y La Robla. Han desaparecido varios de las décadas de los ocheta y noventa del siglo xx, como los de Santa Elena de Jamúz, San Martín del Camino, Robles de Laciana, Villares de Órbigo, Bustillo del Páramo, Boñar —a partir de un libreto tradicional de VIllafruela del Condado—, o Estébanez de la Calzada[18].

El repertorio de cantos de la pasión de estas dramatizaciones se recoge en varios cancioneros e incluso registros fonográficos, además de en la tradición oral[19]. En su texto histórico catequético, los temas cantados son iguales o similares entre sí y parecidos al dieciochesco *Vía Crucis* del capuchino Beato Fray Diego José de Cádiz pero, en lo musical, se ajustan a diversas tipologías de melodía común estudiadas por Miguel Manzano[20]. Cronológicamente se ordenan desde el Domingo de Ramos, con el canto ya visto *Jesús que triunfante entró*, el Lunes Santo, con *Jesús que tranquilo fue a orar*, para seguir con *Martes Santo se juntaba, Miércoles Santo salió Judas*, además de varios para el Jueves Santo como *Jueves por la noche fue* — registrado en los setenta por la Coral Isidoriana—, o «el lavatorio» con el *Cuan humilde y amoroso*. Sin olvidar los relativos a «La Despedida» de Jesús y la Virgen, como *Oye alma de tristeza, tan amarga despedida*; lo mismo que los del Viernes Santo para antaño ilustrar los sermones de *Las Siete palabras*, a través de *Viernes Santo, que dolor*, o «El Encuentro» y el de «La Soledad», con cantos marianos como «Los dolores de la Virgen», además de otros de carácter descriptivo susceptibles de utilización[21].

2.2. El Nazareno viviente y otros figurantes

En algunos momentos asociados o no a una procesión y derivados o no de antiguas representaciones, puede que perdidas, aparecen figurantes. En procesión, en Gradefes la joven cofradía local el Viernes Santo ha integrado *figurantes* ilustrativos de la pasión: un nazareno con cruz a cuestas, la verónica, Pilatos y un criado con jofaina, o varios soldados romanos. La iconografía de la verónica aparece en el monasterio de Carracedo en miembros de la cofradía local provistos de paños con la imagen de cristo. Alija del Infantado presenta un Nazareno con cruz a cuestas, melena y corona de espinas, escoltado por romanos, como de forma similar durante algunos años sucediera en Corporales de Cabrera. Como escolta de pasos, otros tipos de *figurantes* han hallado función indicada para su presencia, antaño ya existente en Ponferrada. Así en Astorga se han incluído romanos, astures y soldados napoleónicos pertenecientes a asociaciones de recreación histórica propias de otras actividades locales. En el caso de los romanos también lo hacen en León el Martes Santo con el Cristo del Perdón.

2.3. «Las Caídas» de Almanza

Almanza conserva un peculiar ejemplo de dramatización popular que escenifica la condena de Cristo y su carga con la cruz hasta el calvario. Para la misma, el figurante conocido como «el judío» buscará entre el público la persona a la que se obligará a hacer de «cirineo» quien, negándose a ello, obligará al primero a forzarle a través de un teatralizado diálogo[22]. A continuación y al término del *Sermón de la Soledad*, *el figurante* del «judío» hará sonar su *cornetilla* y arrastrará una enorme *cadena* sobre la madera de la *tarima* de la iglesia, haciendo a la par sonar *su lanza* en ella hasta llegar al baptisterio. Allí soltará de golpe dicha pesada cadena sobre el suelo y luego cargará con ella al ofrecido como «Nazareno» para deshacer el camino. Este último, exhausto antes de llegar al fin, hasta tres veces se tirará con las gruesas cadenas al suelo de madera de modo espectacular y sonoro, para caer a los pies del «judío» quien, para levantarlo, le increpa e insulta. Tras lo dicho carga al «Nazareno» con una enorme cruz para, de nuevo, recorrer ambos personajes la iglesia, haciéndolo de modo tembloroso y arrastrando la misma. Al constatar el «judío» la dificultad para tal tarea detendrá la comitiva para, de forma dialogada, en ese punto increpar de modo arrogante e imperativo al público sobre «¿quién quiere ayudar a Jesús Nazareno a llevar su cruz?». Al no hallar respuesta pregunta por el «cirineo» y va a buscarlo donde se halla, en el baptisterio, para allí mantener con el un corto diálogo en el que se negará. Tras cesar tan dialogada y viva resistencia, el «cirineo» será arrastrado por la soga que porta en su indumentaria y posteriormente atado a la cruz por el «judío», que seguirá muy de cerca al «nazareno» y su ayudante, además de colgar de la cruz las cadenas antes de dar inicio al recorrido callejero de la procesión de «los pasos».

Se trata de todo un episodio de inspiración evangélica, aunque de libre interpretación secular popular[23]. Para el mismo, ambos personajes —«Nazareno» y «judío»— por tradición se adjudican en la subasta del Domingo de Ramos[24], con independencia de ser o no personas ofrecidas. Participan también en el vía crucis procesional por las calles en la noche del Jueves Santo[25]. La figura del «judío» es fundamenteal para configurar el tradicional paisaje o entorno sonoro del acto[26] a través en la tarima de las cadenas, la cruz y los golpes de su *lanza*. Con su *cornetilla* marca además las acciones de «las caídas» y, en el exterior, gobierna con ella las procesiones del Jueves Santo y los cambios de misterio en el rezo cantado del «Santo Rosario de la Buena Muerte»[27] y del Viernes Santo.

3. Otras dramatizaciones como actos aislados o integrados en el desarrollo de una procesión. Cronología evangélica.

3.1. «La Despedida»

El descriptivo repertorio de cantos tradicionales religiosos en la provincia de León recoge también el momento de *La Despedida*[28]. En Sahagún, como co-

15 Miguel Fernández era uno de los bisabuelos del autor de este artículo.

16 PASTRANA, Luis. *Peculiaridades de la Semana Santa leonesa*. Valladolid: Caja España, 1996, p.18. LOZANO, pp. 79-111. Incluye completo el texto de Villasinta.

17 SUÁREZ PÉREZ, Héctor-Luis. *La desconocida Semana Santa de la Provincia de León*. León: Fundación Monteleón, 2012, pp. 187- 191.

18 PASTRANA, pp. 18-22.

19 LOZANO, pp. 67-75.

20 MANZANO, BARJA, p. 135 y ss.

21 MANZANO, BARJA, pp. 271-286.

22 SUÁREZ MARTÍNEZ, Pedro. «Presentación». En *Semana Santa de Almanz*a. León: Parroquia de Santa Mª de Almanza, 1996, p.10. *Semana Santa de Almanza*. León: Parroquia de Santa Mª de Almanza, 1996.

23 PRADO GARCÍA, José Miguel. «Entre la religión y el teatro». En *Semana Santa de Almanz*a. León: Parroquia de Santa Mª de Almanza, 1996, pp. 8-9.

24 FERNÁNDEZ, David. «Domingo de Ramos: La subasta de los Pasos». En *Semana Santa de Almanz*a. León: Parroquia de Santa Mª de Almanza, 1996, pp. 21-23.

25 SANTIAGO SANTIAGO SERRANO, Jesús. «La Semana Santa de mi pueblo». En *Semana Santa de Almanz*a. León: Parroquia de Santa Mª de Almanza, 1996, p. 43.

26 PRADO, «Entre la religión y el teatro…», p. 108.

27 PRADO, «Entre la religión y el teatro…», p. 107.

28 GARCÍA ABAD, Albano. *La cofradía de Jesús Nazareno de Sahagún*. Madrid: Ediciones Lancia, 1996, p. 65. El Jueves Santo al final de la procesión se realiza la despedida de la Virgen en el paso de Nuestra Señora de la Amargura y

lofón a la procesión del Jueves Santo, las imágenes de Jesús y de la Virgen, simulan «La Despedida». Cada una en su paso, de modo muy vehemente, realizan su dramatización gracias al movimiento que permite la articulación de los brazos de ambos, accionada por un sencillo sistema de cables dispuesto bajo la estructura del paso. Un magnífico y único ejemplo provincial conservado de este tipo de arcaicas y teatrales intervenciones con imágenes con movimiento, frecuentes en otros puntos del país y del que se tiene noticia también en relación a Campazas. Este momento se evoca en un contexto procesional en Palencia[29] y en Zamora, el Lunes Santo y, sin representación, se recoge por el programa iconográfico de un paso así denominado, obra de Pérez Comendador.

Ante la Catedral de León desde los noventa, en la tarde del Jueves Santo se recrea con imágenes procesionales el momento de «La Despedida». Movimientos de acercamiento y alejamiento, alineaciones y enfrentamientos de *los pasos* participantes, además de «venias» o reverencias con los mismos, son los recursos empleados. Rezos y lectura de poemas, además de la música de las bandas ponen el entorno sonoro a esta escena donde, no hay presencia del canto del repertorio tradicional citado. Al término, una comitiva se retira procesionalmente con el paso de la Virgen por un itinerario hasta su sede y el resto acompaña por otro el paso de Jesús.

Paradójicamente, en la capital leonesa su interpretación actual se realiza en Domingo de Ramos durante el *Encuentro en la Calle de la Amargura* durante la inmemorial Procesión del «Dainos», antaño del «Santo Rosario de la Buena Muerte». Con versión, recogida en los ochenta en la comarca de La Sobarriba, limítrofe capitalina y vinculada a la procesión, su texto se entona sobre una de las melodías comunes del canto de Ramos *Jesús que triunfante entró* citado —partitura anexa 1—. La imagen mariana sale de su capilla de Santa Nonia para ver pasar delante al Nazareno y, tras sonar la *esquila* marcando el silencio de la *banda* musical acompañante, el *coro* femenino de la procesión al ritmo del golpeo contra el suelo de las «horquetas» de los portadores, suena el canto arropado por un abrumador silencio, rematándose con el canto de la estrofa: *María Madre de Gracia, madre de misericordia* por parte de los «braceros» del Nazareno seguida de la popular marcha de cornetas leonesa titulada «La Dolorosa».

3.2. Encuentros en la Calle de la Amargura

Numerosos lugares realizan esta dramatización entre las imágenes del Nazareno y de la Virgen. En el ámbito rural, donde los pasos son portados por cuatro o algunas personas más, al punto de encuentro se llega por dos calles diferentes y en dos comitivas de componentes marcados por el género de cada imagen devocional. Es decir, mujeres y mozas portan y acompañan a la Virgen y los varones a Jesús Nazareno. Al confluir, las imágenes se enfrentan cara a cara y, en numerosos lugares, se colocan también lo más cerca posible. Tras efectuar determinados movimientos sincronizados con ambas andas e imágenes —de sencilla coreografía surgida de marcar el paso de diferentes modos—, se dejan en el suelo las andas delanteras de ambas entrecruzadas, del modo mas próximo posible. Paralelamente, desde las varas traseras los portadores elevan las mismas en la búsqueda de visualizar una «venia» o reverencia, e incluso, de tratar de que las imágenes rocen sus caras, simulando un beso de despedida. El acto puede ilustrar el contenido de un sermón y completarse con el canto de diversos ejemplos del repertorio tradicional, que configuran su entorno sonoro. Concluido esto, la procesión continúa de modo conjunto.

En el ámbito urbano y entornos cofrades, en las procesiones los pasos son de grandes dimensiones y elevado número de portadores —Astorga, Ponferrada y otras—. El protocolo y movimiento escénico es una simbiosis entre la puesta en escena rural y la del «Encuentro» del Viernes Santo de la capital leonesa, descrito más adelante y no al ya visto del Domingo de Ramos. Ambos pasos evolucionan adelante y atrás para acercarse o separarse, moverse, mecerse o bailar el paso a la vez. El cancionero leonés de Manzano recoge un canto propio del «Encuentro» recogido en Otero de las Dueñas[30].

3.3. El Encuentro de San Juan con el Nazareno y su madre y la «Carrera de San Juanín»

En la Plaza Mayor de Astorga la mañana del Viernes Santo su completo «Encuentro» se ilustra el consabido sermón. Se inicia con la visualización por parte del paso de «San Juanin» del Nazareno, que avanza en procesión. En ese momento sus cuatro portadores inician la característica «Carrera de San Juanín» hasta llegar al otro extremo de la plaza, donde está la imagen de La Dolorosa. Al llegar a ella, tras una «venia», se coloca a su lado para ambos dirigirse a que Nazareno y Virgen, a su vez, procedan a su encuentro. «La Carrera» constituye un modelo en la diócesis astorgana y Ponferrada o localidades y procesiones de dimensión menor lo realizan, como San Justo de La Vega, donde los *cantores del Miserere* interpretan poco antes ese canto; Posadilla de La Vega, Fontoria de Cepeda o Villafranca del Bierzo y Santa María del Páramo, estas dos últimas sin «Carrera»[31].

En León al llegar a la Plaza Mayor la «Procesión de Los Pasos» del Viernes Santo, se efectúa el multitudinario «Encuentro» entre la Dolorosa y San Juan. Marca el paisaje sonoro la banda de cornetas y tambores de la cofradía del Dulce Nombre de Jesús Nazareno que interpreta «la Dolorosa» en el momento culminante y emotivo. Ambos pasos se enfrentan, realizan varias coreografías simultaneamente y San Juan realiza una «venia», con sus «braceros» de delante rodilla en tierra. Una breve reflexión suple el sermón de antaño. Se conserva un grabado de la primera mitad del XIX, con abarrotada Plaza Mayor, donde el Nazareno, como en la actualidad, aparece también. Años más tarde se efectuó en un lugar más reducido, el llamado «puesto de los huevos», en el entorno de la plaza. Este protocolo ha servido de modelo en la provincia —Valencia de Don Juan, Cacabelos, San Andrés del Rabanedo, La Bañeza, Santa Lucía de Gordón— y fuera de sus fronteras. En Santa Marina del Rey se realiza entre La Virgen y San Juan durante la *Procesión del Entierro* y se conoce como «La Consolación a la Virgen»[32]. El notorio impacto social en los medios de comunicación de esta dramatización ha elevado su ya alto nivel tradicional de relevancia social local y la ha aupado a constituirse en un referente para otros homólogos y homónimos de todo el país.

3.4. «El Encuentro» con la mujer «Verónica»

En Astorga, tras el «Encuentro» y la «Carrera de San Juanín», se completa la deamatización con la recreación de la escena de Jesús con la mujer Verónica. Conocida por algunos como «segundo Encuentro», en ella la imagen de la Verónica porta un lienzo blanco en sus manos que, tras salir al paso de la imagen del Nazareno, en ese mismo momento se sustituye de inmediato por otro policromado con la imagen del re-

su hijo en el paso de la Oración del Huerto.

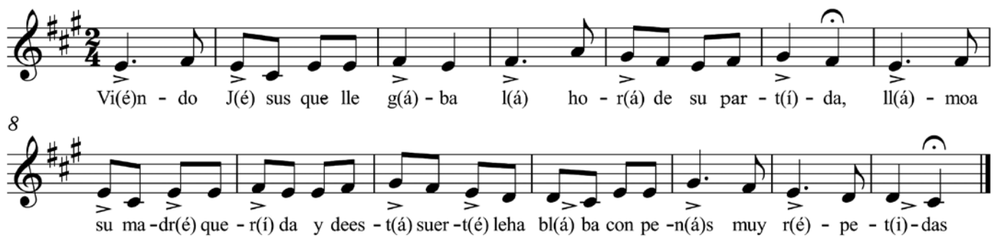
29 http://www.semanasantapalencia.com/procesionesd.php?d=14

Tras la *procesión de los pasos* (frente a Capilla Nazareno, Pza. San Pablo) Jesús Nazareno *el Viejo*, realiza tres inclinaciones ante la Virgen de la Amargura.

30 MANZANO, BARJA, p. 285.

31 SUÁREZ PÉREZ, *La desconocida Semana Santa...*, pp. 131-135 fotos carreras San Justo, Astorga Fontoria, Ponferrada, p. 152 y ss fotos encuentros, p. 162, p. 163 foto con san Juan Santa María Páramo y Santa Marina del Rey, 169 foto encuentro San Juan y Nazareno en Fontoria de Cepeda. PASTRANA, p. 52 foto encuentro Villafranca.

32 SUÁREZ PÉREZ, *La desconocida Semana Santa...*, p. 162.


Vi(é)n - do J(é) sus que lle g(á) - ba l(á) ho - r(á) de su par - t(í) - da, ll(á) - moa
su ma - dr(é) que - r(í) da y dees - t(á) suer - t(é) leha bl(á) ba con pe - n(á)s muy r(é) - pe - t(i) - das

«Viendo Jesús que llegaba la hora de su partida» («La despedida»). Tradicional. Tendal (La Sobarriba, León). Canto utilizado durante el acto del *Encuentro de Jesús Nazareno* «El Dainos» *con su Madre en la Calle de la Amargura*. Domingo de Ramos, León. Procesión del «Dainos», antaño «Santo Rosario de la Buena Muerte». Emplea uno de los modelos melódicos tradicionales del canto «Jesús que triunfante entró…», propio del Domingo de Ramos.
Transcripción: Héctor-Luis Suárez Pérez. Para facilitar la comprensión de los desconocedores del lenguaje musical en el texto del canto se muestran entre paréntesis tanto las sílabas acentuadas como aquellas a las que les corresponde en lo musical el acento agógico

dentor[33]. Carrizo de la Ribera para el «Encuentro», en su protocolo tradicional sitúa la imagen de la mujer verónica, con su paño policromado con la cara de Cristo, al lado de la imagen de Virgen que se topa con su hijo en la Calle de la Amargura. Durante el acto, además de otros cantos, se entona *Por tus Dolores ten compasión*. Villafranca del Bierzo, durante el opurtuno sermón, realiza una distribución parecida para el »Encuentro» con su Verónica y con San Juan, que han llegado a la Alameda por sus itinerarios tradicionales respectivamente acompañando a la Virgen y el Nazareno[34].

3.5. La Ceremonia del «Enclavamiento»

Desde finales de los noventa del siglo xx y sin precedente, en la noche del Jueves al Viernes Santo en Astorga, la Cofradía de la Santa Vera Cruz y Confalón realiza esta peculiar dramatización en el interior de la iglesia de Santa Marta. Un austero y solemne cortejo procesional del crucificado articulado, tumbado en unas andas a modo de sencillísima *parihuela*, acompañado de *timbal* destemplado, *carracas y matracas* de intervención puntual, llega y entra al templo en tinieblas. A continuación lo hacen sus cofrades, tras depositar sus faroles en la entrada para, tras cerrar la puerta a ajenos a la cofradía, realizar dentro *el enclavamiento* en una solitaria *Cruz Verde*, igualmente traída en la comitiva. Los golpes del martillo se escuchan desde fuera del templo[35].

En la capital leonesa, en 1993 de modo inédito en la tradición local, la entonces nueva Cofradía del Santo Cristo del Desenclavo incluyó ésta dramatización a inspiración de iniciativas similares para la noche del Jueves Santo[36]. Como en Astorga, se lleva a efecto a puerta cerrada en la iglesia de Santa Marina La Real, con sus hermanos en silencio. A modo de *figurantes* de los romanos en el Gólgota, en el altar mayor los hermanos colocan la imagen de su articulado yacente en una cruz tendida en el suelo. La escena se ilustra en lo visual remarcando, provistos de martillos, la acción de clavar la imagen a la cruz con lentos gestos. Cada *golpe* figurado se hace coincidir con una sonora y ronca percusión del timbal que retumba en el templo ante un impresionante silencio. A continuación la imagen queda custodiada hasta la *Procesión del Desenclavo* del Sábado Santo. Palencia o Zaragoza[37] y localidades de Almería, previa al «Desenclavo», también lo realizan.

3.6. Función del «Desenclavo»

La *Función del «Desenclavo»*, del «Descendimiento» o del «Desenclavamiento» —acepciones en León—[38], se celebraba ya en 1458 en la Catedral de León como indica Sánchez Herrero[39] y, aunque son pocas las investigaciones al respecto, según las imágenes articuladas conservadas y otros testimonios en León y provincias de su reino antaño la dramatización debió ser bastante habitual. Tras el abandono de su práctica , desde el seno cofrade varios se han recuperado en los últimos treinta años provocando una puesta en valor tanto desde lo confesional y pietista, como en lo social y lo vinculado al ámbito patrimonial inmaterial en manifestaciones de la religiosidad popular.

Hasta inicios del xx los encargados de su realización y de portar el paso del *Santo Sepulcro* en el *Santo Entierro* eran eclesiásticos o personas consagradas. Protagonismo que prueba en el S.xviii un cuadro conservado en Medina del Campo (Valladolid)[40]. El paso del tiempo y las circunstancias han modificando la tradición de modo total o parcial.

La dramatización implica desenclavar y, gracias a un sudario, descolgar de la cruz la imagen articulada de un crucificado que luego se introduce en una urna para, acto seguido, iniciar o continuar la *Procesión del Santo Entierro*, documentada desde antiguo[41]. Incluye *figurantes* a modo de José de Arimatea y Nicodemo —en los brazos de la cruz—, y San Juan —al pie de la cruz—, otrora eclesiásticos y hoy cofrades. En Astorga, previo al depósito en el sepulcro la imagen se presenta ante una imagen de la Virgen, como recoge la referencia pictórica aludida. Ponferrada presenta todavía clérigos al cargo de tal función, mientras en Astorga, Sahagún, La Bañeza, Cea o León, entre otros, los cofrades han tomado su relevo en ello y además en la «puja» o «Santa lleva» de la urna.

Además del citado dato catedralicio de 1458, en Ponferrada la Hermandad Eclesiástica de la Visitación, aprobada por decreto episcopal en 1523, inicia el Viernes Santo por la tarde en el presbiterio de la Basílica de la Encina el descendimiento e inclusión en una urna de cristal de un Cristo articulado, envuelto en manteles blancos, para procesionar a hombros de eclesiásticos en el *Santo Entierro*[42]. De 1613 es otro documento de 1613 sobre el encargo al escultor Gregorio Español por la Vera Cruz de Astorga de la imagen articulada para la *Función del Desenclavo* en esa ciudad que todavía se emplea[43]. Coyanza, o Valencia de Don Juan conserva todavía su Cristo articulado e, inédita, documentación de 1785 sobre un inventario que detalla efectos a emplear en la *Función del Desenclavo*, investigada por Revilla Casado[44].

En 1628 *El Desenclavo* se realizaba en la capital leonesa en la iglesia del Convento de San Francisco El Real, según documentación de la cofradía de la Vera Cruz encargada de tal función, como apunta en su blog el investigador Gonzalo Márquez[45]. Publicación en red que brinda valiosos datos consultados en los fondos del archivo histórico municipal de León. Del xviii se conserva algún apunte de gasto para adecentar la Plaza Mayor el Viernes Santo, ubicación donde se efectuaban tanto *El Desenclavo* como el«Encuentro»[46]. En algún momento, tras la construcción en 1677 de la pla-

33 *Procesiones y pasos*. Vitoria: Grupo Imagen Prisma, 1996, pp. 157-160, el llamado por algunos «segundo encuentro» con la verónica.

34 SUÁREZ PÉREZ, *La desconocida Semana Santa...*, p. 165. PASTRANA, pp. 52-53.

35 *Procesiones y pasos*, pp. 134-136.

36 Vid nota nº 35.

37 Palencia: Viernes Santo. La cofradía del Santo Sepulcro la realiza previa al desenclavo. Zaragoza: previo a la bajada desde la capilla del Refugio, con roncos golpes de tambor se realiza de modo público el enclavamiento del Cristo en la peana de la Cofradía de Nuestra Señora de la Piedad y del Santo Sepulcro. En Vélez Blanco (Almería) también se celebra. *Diario de Almería*. 18.03.2011. En Vélez-Rubio (Almería) la Hermandad de la Santa Vera Cruz y Sangre de Cristo, 'el Señor de la Caja», comenzó a realizar el enclavamiento a partir de 2011.
http://www.elalmeria.es/article/almeria/929424/senor/la/caja/ha/organizado/su/primer/acto/oficial/como/hermandad.html

38 GARCÍA, p. 78, en los oficios de la tarde del Viernes Santo, durante el sermón, se efectúa la ceremonia del «desenclavamiento», en otros lugares «desenclavo», después la procesión del Santo Entierro.

39 SÁNCHEZ HERRERO, p.18.

40 SÁNCHEZ DEL BARRIO, Antonio. «La función del Desenclavo en un cuadro de 1722. Objetos mágicos y simbólicos en algunos de sus personajes». En *Revista de Folklore*, nº 187. Valladolid, 1996. Desenclavo Neyra («el mudo Neyra») 1772, Óleo sobre lienzo / 194 x194 cm. Convento de Sta. Mª Magdalena de Agustinas. Medina del Campo.

41 http://seiseleon.blogspot.com.es/2013/04/el-archivo-historico-municipal-de-leon_19.html
1705. A.H.M.L., Cuentas de propios, 76. Ayuntamiento de 20 de noviembre. «El Jueves y Viernes Santo y procesión del Entierro de Cristo y Nuestra Señora de las Angustias se gastaron de cera y varas doscientos y cinco reales y medio (...)». «(...) 36 reales de moneda de vellón que son los mismos que se gastaron en componer las calles para la procesión de Ramos y asimismo dos días que se ocuparon en el Prado de San Francisco en componerle para el Entierro de Cristo Nuestro Señor (...)». Lugar por el que pasaba la procesión.
http://seiseleon.blogspot.com.es/2013/02/el-archivo-historico-municipal-de-leon.html
30 de marzo de 1827. A.H.M.L., L. Ac. 119, fol. 67. «Viose un oficio del Abad de la Cofradía de la Vera Cruz solicitando que esta Corporación se sirva asistir a la procesión que ha de salir del Convento de San Francisco el Viernes Santo por la tarde, y que así mismo se oficie al Señor Comandante de armas de esta capital rogándole disponga una escolta de voluntarios Realistas para dicha asistencia. Y enterado el Ayuntamiento acordó se observe la costumbre oficiando a dicho Señor Comandante para que se sirva mandar asistir al referido cuerpo de voluntarios y Banda de Música según lo han echo en los demás años».
10 de abril de 1832. A.H.M.L., L. Ac. 124, fol. 61v. «Memorial de los Porteros menores, tambor y Clarín de este Ayuntamiento, por el cual manifiestan que siendo costumbre darles un par de zapatos y medias a cada uno para las próximas función de Ramos y Viernes Santo (...)».

42 QUINTANA PRIETO, Augusto. *Semana Santa de Ponferrada y Hermandad de Jesús Nazareno*. León, 1984, pp. 23-24 y p. 159.

43 *Semana Santa Astorga*. León: Junta Pro Fomento de la Semana Santa de Astorga, 1996, 14.
http://www.santaveracruzyconfalon.com/historia/

44 http://www.lanuevacronica.com/salen-a-la-luz-datos-de-la-cofradia-vera-cruz-coyantina-y-de-un-posible-auto-del-desenclavo

45 http://www.minervayveracruz.com/pasos/desenclavo.htm
Se conoce alusión documental de 1628 sobre procesión del Santo Entierro, salida de San Francisco El Real, sede Vera Cruz e iglesia del desenclavo.
http://seiseleon.blogspot.com.es/2013/03/santo-cristo-del-desenclavo.html

46 Vid 4.2, 4.3 y 4.4.

za[47], esta dramatización mutó de lugar, de lo que se conserva noticia de 1718[48]. El acuerdo de 1830 entre Angustias y la Vera Cruz para alternar los años de sus salidas del Viernes Santo, pudo tener que ver con la supresión del *Desenclavo*. Tal vez por ello la primera cofradía heredó de la segunda *los Atributos de la Pasión* para incluirlos en el *Santo Entierro*[49]. En aquellas fechas, ya en la Plaza Mayor con el sermón sobre el tema la dramatización se realizaba con el Cristo «del desenclavo». Imagen que, tras perder su función, procesionó como yacente en su urna hasta 1955. Desde 1977 retomó el hacerlo como crucificado y en 1979 presenta ya inhabilitada su articulación en los dos brazos y una pierna[50].

La presencia de imágenes de crucificados articulados en tierras leonesas es nutrida. La Asociación Santo Sepulcro de León, desde sus inicios en 2010, ha organizado anualmente en colaboración con distintas cofradías locales una interesante exposición de imaginería del género. Itinerante por la provincia, ha propiciado una puesta en valor tanto del *Desenclavo* como de las propias imágenes y de la legitimidad e interés de mantener su articulación en futuras restauraciones. Un corpus patrimonial imaginero que corresponde a más de cincuenta localidades donde se veneran y conservan como, entre otras muchas, en Mansilla de las Mulas, Llamas de la Ribera, Villamañan o Villademor de la Vega[51]. En su web ésta asociación incluye fotografía de varias de las expuestas[52].

3.7. Recuperación del «Desenclavo»

En Astorga en 1989 la cofradía de la Santa Vera Cruz y Confalón retomó su costumbre y la *Ceremonia del «Desenclavo»* para, en un contexto público, incluirla en la *Procesión del Santo Entierro*[53]. Poco después en la capital leonesa y ante su Ayuntamiento, en San Marcelo, la cofradía realizó su *Función del «Desenclavo»* dentro de la *Procesión del Pregón* del Lunes Santo a invitación de la Junta Mayor de Cofradías que, entonces, invitaba a cofradías provinciales.

En la capital leonesa se funda en 1992 la cofradía del Santo Cristo del Desenclavo, en la parroquia de Santa Marina la Real, para en 1993 recuperar la *Función del Desenclavo* olvidada desde mediados del XIX, como se ha visto. Hasta hoy dos imágenes han sido

47 http://seiseleon.blogspot.com.es/2013/04/el-archivo-historico-municipal-de-leon_13.html. En 1677. 1739. A.H.M.L., Cuentas de propios, 97 «Llevar hachas para la ciudad a San Francisco el Viernes Santo. 2 reales a cada uno. 25 de marzo barrer la Plaza Mayor y calles». Primer dato sobre gasto en trabajos en Plaza Mayor para procesiones de Semana Santa. Archivo municipal de León, investigador Gonzalo Márquez. El siguiente aporta ubicación ante Consistorio para determinados actos: encuentro del Viernes Santo por la mañana y el desenclavo de la tarde:
http://seiseleon.blogspot.com.es/2013/04/el-archivo-historico-municipal-de-leon.html
1759. A.H.M.L., Cuentas de propios, 106. «Cera de Semana Santa. 11 libras a 10 reales… 16 de Abril de 1759. Mozos que barrieron el Domingo de Ramos, la entrada de la Catedral, el frente del Consistorio de la Plaza Mayor … conducción de la cera del Entierro de Cristo y procesión de Santo Domingo. 12 reales».

48 https://plus.google.com/photos/117218134577584737352/albums/6066305770030893777
http://seiseleon.blogspot.com.es/2013/03/santo-cristo-del-desenclavo.html
El investigador Gonzalo Márquez indica que hay noticias en 1718 ya de este acto en la Plaza Mayor.

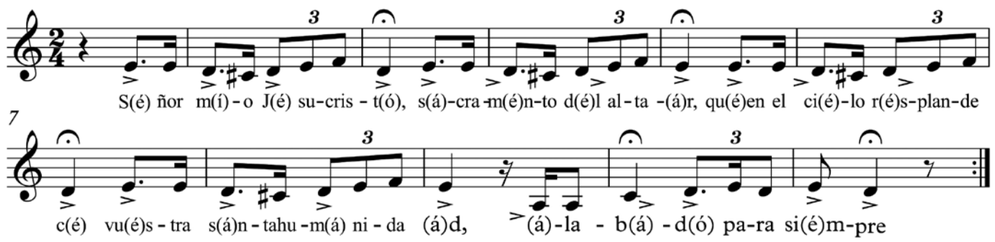
49 NOGAL VILLANUEVA, Agustín. *La Cofradía de Nuestra Señora de las Angustias y Soledad y la procesión del Santo Entierro de la ciudad de León en el siglo* XIX. León, 2004, p. 120 y p. 129 atributos.

50 https://plus.google.com/photos/117218134577584737352/albums/6066305770030893777
http://seiseleon.blogspot.com.es/2013/03/santo-cristo-del-desenclavo.html
Hay noticias en 1718 ya de este acto en la Plaza Mayor, según el investigador Gonzalo Márquez.

51 http://www.asociacionsantosepulcro.com/inicio.htm https://plus.google.com/photos/117218134577584737352/albums/6066305770030893777
http://www.leonoticias.com/frontend/leonoticias/Urnas-Y-Yacentes-Se-Citan-En-La-Mayor-Coleccion-De-Estas-Tal-vn169025-vst306

52 Como las de: Alija del Infantado, Almanza, Astorga, La Bañeza, Bembibre, Cacabelos, Carrizo, Castrillo de los Polvazares, Cea, Corullón, Ponferrada, Posadilla de la Vega, Sahagún, Santa María del Páramo, Valderas, Valencia de Don Juan, Villafranca del Bierzo, Villar de los Barrios, Villadepalos o Villaverde de la Abadía, localidad que todavía realiza su desenclavo.

53 http://www.santaveracruzyconfalon.com/historia/ y http://www.semanasanta-astorga.com/include/cofradia_a.php?id=4


S(é) ñor m(í) - o J(é) su-cris - t(ó), s(á)-cra-m(é)n-to d(é)l al - ta -(á)r, qu(é)en el ci(é)-lo r(é)s-plan-de
7
c(é) vu(é)s - tra s(á)n - tahu -m(á) ni - da (á)d, (á) -la - b(á) - d(ó) pa-ra si(é)m-pre

«Las Llagas». Tradicional. Tendal (La Sobarriba, León). Canto para el rezo de esta oración en los «calvarios» o Vía Crucis. Utilizado durante la procesión y Función del Desenclavo. Sábado Santo, León y en la Adoración procesional de las Llagas de Cristo. Lunes Santo, León.
Transcripción: Héctor-Luis Suárez Pérez. Para facilitar la comprensión de los desconocedores del lenguaje musical en el texto del canto se muestran entre paréntesis tanto las sílabas acentuadas como aquellas a las que les corresponde en lo musical el acento agógico

realizadas por la cofradía para ésta función[54], la encargada a los Talleres de Arte Cristiano Olot en 1993 y, para sustituirla, la de Manuel López Becker en el año 2000. *El Desenclavo* se rediseñó para la tarde del Sábado Santo siendo ubicado ante la Portada del Perdón de la Colegiata Basílica de San Isidoro, de tímpano románico con programa iconográfico que recoge esta escena. Su cuidado entorno sonoro diseñado se inicia con un sencillo *toque* introductorio de las *carracas y matracas, la trompeta y del tambor* de «la ronda» de la cofradía, seguido del canto de «Las Llagas»: «Señor mío Jesucristo, sacramento del altar…» —partitura anexa 2—. Canto del repertorio popular, caracterizado por su peculiar acentuación, recogido en la localidad de Tendal a finales de los ochenta por la Agrupación Etnográfica Lleunesa, del que se conocen versiones en distintos cancioneros[55]. El grupo San Pedro del Castro lo intepreta también el Lunes Santo, pero durante la «Adoración procesional de las Llagas de Cristo», en otro contexto y puesta en escena. En lo relativo al canto la propuesta del *Desenclavo* leonés recuerda la práctica de Bercianos de Aliste donde, además, a la ceremonia se añade el canto del *Miserere* —que en León se interpreta en «Las Tinieblas»—. En Bercianos, a diferencia de León, los cantos no se interpretan en el mismo momento del *Desenclavo*.

La restauración de algunas imágenes ha repuesto sus cualidades articuladas permitiendo la recuperación del *Desenclavo*, como en La Bañeza o en Cea, aunque no todas las restauradas han conllevado la puesta en valor y recuperación del acto.

4. La procesión y el Vía Crucis como dramatización

El ejercicio del *Vía Crucis* o «Calvario», por su particular diseño, impone el movimiento del crucifijo que rige el acto —de pequeña dimensión alzado al pecho —, que deambula por el espacio interior de las iglesias para recorrer las distintas «Estaciones» descriptivas del texto evangélico. De modo simultáneo y desde el sitio, los fieles participantes siguen su trayectoria con su movimiento, siempre dispuestos mirándolo. Se puede realizar también en el exterior, donde se ubican cruces de piedra, madera o metal marcando dichas estaciones, como indica Manzano sobre Castrocalbón [56]. Hay procesiones para distribuir dichas cruces por diversos puntos de la iglesia, como en León dentro de la iglesia del Convento de San Francisco el Martes Santo, o del espacio urbano como en Posadilla de La Vega o en Valderas, al discurrir por el llamado «Camino de las cruces», entre otros. Existe un variado repertorio de «Calvarios» o *Via Crucis* cantados, que incluye todas las «Estaciones» y se utiliza junto a otros cantos.

54 *Testimonio de diez… Testimonio de diez años: Cofradía del Santo Cristo del Desenclavo*. León: Cofradía del Santo Cristo del Desenclavo, 2003, p.70. La primera adquirida en 1992, Talleres de Arte Cristiano de Olot. P.71, la sustituye en el 2000 la imagen en madera del leonés Manuel López Becker.

55 *Testimonio de diez …*, p. 21.

56 MANZANO, BARJA, p. 51.

«Llevemos animosos»o »Poderoso Jesús Nazareno», entre otros, forman parte de un repertorio que recogen varios cancioneros[57].

5. Las procesiones y funciones como representación de la Semana Santa

En las procesiones y actos de cofradía diversos elementos y personajes dramáticos de la narración evangélica se integran en el programa iconográfico de los conjuntos escultóricos de los diferentes «pasos»[58]. El «Sayón trompetero» que acompaña al Nazareno, «El gallo de la pasión» sobre la columna del flagelo, los distintos «Atributos de la Pasión»[59], entre otros, complementan en lo ambiental el concepto paso y el momento.

Se rodean de teatralidad también en sus intervenciones los distintos conjuntos de cofrades con instrumentos que realizan rondas callejeras convocatorias. Por ejemplo «La Ronda» en León, cuyos toques tradicionales de *esquila, clarín y tambor* la noche del Jueves Santo se acompañan de la entonación de un breve *pregón*, como también hacen a su semejanza otras «Rondas» sin *pregón* antiguas y de nueva creación. «Los Corredores» de Ponferrada, «Las Trompetas de la Dominica» en Astorga, «El Bombo y La Trompa» de Sahagún o el «Clarín y el Timbal» de Villafranca del Bierzo, además de los que hacen recorridos en solitario con su esquila, como el «Lambrión Chupacandiles» de Ponferrada, o «El Corredor», de la Vera Cruz de Astorga o del Santísimo en Villamañán, donde también otro cofrade del Nazareno con su tambor tenía idéntico cometido. Al igual que con su *matraca* o *carraca* lo hacen en lugares como San Justo de la Vega, convocando al «Calvario». Otros actos igualmente se rodean de aspectos teatrales, como las tradicionales *subastas* o los modernos *Pregones a Caballo* en León y Astorga o en las rondas lírico literio devocionales, y en diversas ofrendas florales o el «Acto del desagravio», en la *Procesión del Desenclavo de León*, por citar algunos.

Asimismo algunas procesiones y, tradicionalmente, varias del Santo Entierro, presentan los *Atributos de la Pasión* —columna y gallo, tenazas y martillo, monedas, entre otros—. Relacionados con la *Función del «Desenclavo»*, siempre fueron portados por clérigos o seminaristas a modo de *figurantes* hasta los años setenta del XX, en que fueron sustituidos por cofrades o pasaron a ser situados en andas y tronos.

57 NISTAL, pp. 308-312. Villamuñío. FOXO, Xosé Lois. *Cancioneiro de Oencia e contorna. Vol. I.* VG: Inque Danzas Sonoras, 2013, pp. 391-195-5. Oencia, Hornija, Arnado, todas bercianas en zona limítrofe a Galicia. DÍEZ , pp. 91-133. En Prioro y Tejerina. MANZANO, BARJA, pp. 33-93.

58 http://seiseleon.blogspot.com.es/2013/04/el-archivo-historico-municipal-de-leon_8.html

29 de febrero. A.H.M.L., L. Ac. 85, fol. 396-399v. «… la Cofradía de la Santa Cruz por deberla servir un vecino del pueblo a quien se escoge cada año, y ser sus principales funciones la Representación de la Pasión y Muerte de Nuestro Señor Jesucristo, en el Jueves y Viernes Santo … febrero veintidós de mil setecientos setenta y dos…»

59 http://seiseleon.blogspot.com.es/2013/02/el-archivo-historico-municipal-de-leon.html

13 de marzo de 1812. A.H.M.L., L. Ac. 103, s/fol. Por haberse extinguido las Hermandades y Cofradías, y los Conventos de San Francisco y Santo Domingo no hubo en tres años procesiones de Ramos, Jueves, y Viernes Santo, y Resurrección. Se recuperó el Entierro del modo siguiente: «2ª. Que en el caso de no permitir el temporal la salida de dicha Procesión se cante por la Capilla de música el miserere, y un motete que sea más propio del día, asistiendo el Ayuntamiento con velas encendidas, y que también se cante el motete por remate de la Procesión… 6ª. … que se sirvan exhortar a los Eclesiásticos de la Ciudad para que se presenten, y presten a llevar en dicha Procesión sin estipendio los atributos de la Pasión del Señor en la forma antes acostumbrada…»

3 de abril de 1812. A.H.M.L., L. Ac. 103, s/fol. «… la Cuenta de Gastos efectuados en la Procesión del Viernes Santo … del Entierro de Jesucristo… … - Al Carpintero Manuel de Reyero por la madera y su trabajo para varios, atributos, - Al Pintor Josef Quijano por la Pintura de dichos varios atributos y demás que contiene su cuarta nº 2º. 411. - Al Herrero Manuel Suárez por tornillos de hierro para la Urna, y andas, varretas para la verónica, y una horquilla también de hierro como se ve por su cuenta nº 3º. 020. - Al Vidriero Juan Fernández de Salamanca por componer los cristales de la Urna quebrados. 006. - A Don Juan González de Castro por cuatro tercios varas de bayeta negra para cubrir de luto el tambor de la Ciudad y los dos de la Tropa a 18 reales vara como se ve por su recibo nº 4. 078… - Al que toco la Campanilla por toda la Procesión. 008. - Al tambor de la Ciudad por lo mismo. 012. - A la Capilla de Música de la Santa Iglesia por cantar y acompañar a la Procesión. 200… - A Mateo Blanco por todos los trabajos que prestó, y en la asistencia a trasladar y recoger los Atributos y demás utensilios. 040…».

LAS PASIONES VIVIENTES EN EL SEÑORÍO DE VIZCAYA

Modesto Viguri Arribas

Santa Escuela de Cristo (Orduña)

«Las formas propias de la religiosidad popular son encarnadas, porque han brotado de la encarnación de la fe cristiana en una cultura popular»[1].

Introducción

Las manifestaciones de la religiosidad popular en torno a la Semana Santa en el norte de España son quizá las grandes desconocidas. Para los que las conocemos y vivimos desde la niñez, es un deber y un compromiso difundirlas y darlas a conocer. Cada vez que tenemos oportunidad de publicar sobre ellas o de dar a conocer su presencia y su identidad en foros como este, aprovechamos la circunstancia para trasladar esta realidad tan inédita para muchos.

En la actualidad, son numerosas las procesiones de Semana Santa que siguen desarrollándose en la cornisa Cantábrica. En nuestra tierra destacan las de la villa de Bilbao, aunque hay otras en el territorio histórico de Vizcaya como Orduña, Bermeo, Durango, Balmaseda… Igualmente deben subrayarse las de la capital de la comunidad en la ciudad de Vitoria; las de Amurrio y Llodio en este mismo territorio, o las de Segura en el territorio guipuzcoano. Muchas de ellas iniciaron su andadura en épocas medievales y perviven en estos albores del tercer milenio.

De historia más reciente son las representaciones vivientes de la Pasión de Cristo, que ahora concitan a numeroso público cada año en las localidades donde se han implantado y gozan de un prestigio reconocido.

Casi todas ellas empezaron a partir de las procesiones que ya se celebraban, al ir incorporando personajes bíblicos que portaban los elementos y las insignias propias de la Pasión. Con el tiempo, fue cada vez más importante el papel de estas figuras, se incorporan nuevos personajes hasta finalmente desgajarse del hecho procesional, tomando una entidad propia dentro de la celebración comunitaria del Triduo Pascual.

En este breve trabajo vamos a exponer las pasiones nivientes más relevantes en el Señorío de Vizcaya: Arkotxa (Zaratamo), Berango, Durango y Balmaseda.

Arkotxa (Zaratamo)

La Pasión Viviente de Arkotxa se celebra en este barrio de la localidad vizcaína de Zaratamo encuadrada en la comarca del Gran Bilbao. Arkotxa es un barrio periférico que dista del centro del municipio casi cuatro kilómetros, lo que lo aproxima más a Bilbao (10 kilómetros) y a las localidades de Basauri y Galdakao. La población total es de 1.650 habitantes con una densidad de 165 hab. /km^2.

La representación de la Pasión Viviente de Arkotxa ha celebrado en el año 2015 las bodas de oro de su fundación y primera representación. Han transcurri-

1 FRANCISCO. *Evangelii gaudium*, nº. 90

do 50 años desde que el sacerdote D. Flavio Bujanda Jauregui, párroco de la iglesia de San Vicente Mártir de Iragorri, dentro de su labor pastoral, animara e incentivara a un grupo de jóvenes en este empeño. Su objetivo, en aquel año 1965, lo recoge en un lema que traslada a los jóvenes y que resume su buen hacer: «Vivir la Semana Santa para que la vivan los demás»[2].

En la época de la fundación, el barrio de Arkotxa tenía un carácter urbano, donde se construyeron numerosas viviendas obreras para alojar a los trabajadores de las empresas ubicadas en los polígonos industriales de las cercanas localidades de Galdakao y Basauri. Así al alejamiento físico del núcleo central del municipio, ya señalado, se sumaba el alejamiento de identidad, pues Elejalde, el núcleo central de Zaratamo, y donde está el edificio consistorial y la parroquia matriz de San Lorenzo Mártir tenían un carácter eminentemente rural con vivienda diseminada (caserío) y cuya actividad principal estaba en el sector primario.

Esta singular característica preocupaba al párroco D. Flavio que con anterioridad ya había creado la Asociación Cultural Parroquial Gaztek-Abi con la intención de cohesionar a una comunidad que procedía de diferentes culturas. Habían llegado feligreses de Castilla, Extremadura, Andalucía… No es hasta el año 1988 cuando la Asociación se legaliza ante el Gobierno Vasco, aunque no pierde su sentido «porque el 100 % de todos los socios así lo quieren y esto es una característica única de esta Semana Santa»[3].

Desde su fundación, la representación tiene lugar el Jueves y Viernes Santo de cada Semana Santa. El Jueves Santo, a las 19 horas, antes en la parroquia de San Vicente Mártir y ahora en el frontón, se representa la Última Cena. Un primer acto con un montaje sumamente cuidado, destacando por su vestuario y la escenificación.

En la mañana del día siguiente, a las 11 horas del Viernes Santo se escenifica la segunda parte de esta Pasión Viviente: el Vía Crucis. Se inicia en una campa del barrio con la Oración del Huerto, la escena del Prendimiento. El juicio con los Sacerdotes, Poncio Pilato como protagonista principal; los soldados escoltando al Maestro cargado con la cruz y a los ladrones que le acompañan, los sayones golpeando, escupiendo, insultándolo; Encuentro de Cristo con la Virgen, la Verónica, las mujeres, el Cirineo… Se hace presente por las calles de barrio, la Calle de la Amargura, hasta llegar a la zona de Santa Bárbara para la crucifixión.

Cientos de personas de Arkotxa y de los pueblos limítrofes han colaborado y participado a lo largo de estos cincuenta años con el objetivo de que «cada año esta Semana Santa se celebre, pero que sea primando el sentido cristiano a la realización artística, aunque también ésta es muy importante»[4].

Para conseguir ese objetivo unas treinta personas trabajan durante todo el año desde la organización en lo referente al mantenimiento y conservación del patrimonio material e inmaterial acumulado desde el año 1965. Llegada la fecha de los ensayos, se necesita la concurrencia de 120 vecinos para representar los papeles estelares (cerca de sesenta personajes) y los secundarios. Luego, en los días santos, el barrio entero se vuelca para ofrecer a los visitantes de los pueblos cercanos y de la comarca, la Pasión Viviente de Arkotxa.

Vestuario Poncio Pilato y sacerdotes.
Fotografía: Modesto Viguri Arribas

Berango

La localidad de Berango es también un municipio del Gran Bilbao que cuenta con una población de 6.947 habitantes y una densidad de 778 hab. /km². La distancia con la capital es de 15 kilómetros.

La característica que definía a la representación de la Pasión Viviente de Berango era su escenificación nocturna. Decimos «definía» porque su representación, iniciada en el año 1980 llegó a su fin con la edición del año 2010. En ese año unas 250 personas encarnaron, a partir de las 20:30 horas y durante tres horas, los personajes bíblicos de esta acción cultural y de carácter religioso. Los encargados de llevarlo a cabo en los últimos años eran las personas de la Asociación Cultural de Amigos del Arte Escénico (ACADE). La iniciativa surgió de dos vecinos de la localidad que implicaron al grupo de catequistas de la parroquia y al Sr. Párroco D. Juan Luís Guernica. La idea era «Vivir la Semana Santa de una forma distinta»[5].

La sencillez de ese año fue la base para que al finalizar esa primera representación se pusieran a trabajar para desarrollar nuevos esquemas para las representaciones posteriores. En ellas el guión se había ido desarrollando adquiriendo amplitud y calidad. En el último año de la representación se habían alcanzado unos enormes decorados y se empleaban los medios más vanguardistas de iluminación y sonido, ya que «la luz y el sonido tienen una gran importancia y son dos de los factores claves de la representación»[6]. Pero siempre manteniendo la idea fundamental: «Representar a Jesús dentro de la sociedad en la que vivió, dar la idea de las distintas visones que del personaje principal se pueden tener (…) las dos personas existentes en Jesús, la divina y la humana»[7]. En esta representación llegaron a participar más de 250 personas entre los actores y profesionales del estilismo, luminotecnia, sonido, etc.

Las escenas que se representaban y las distintas localizaciones eran:

Fachada del Ayuntamiento: Los profetas hacen las predicciones de la Pasión; Entrada en Jerusalén; Nicodemo y María; y Última Cena de Jesús y los Apóstoles.

Jardín de Torre Berango: Oración en el huerto y Prendimiento de Jesús.

Fachada del Ayuntamiento: La Virgen y la Magdalena se enteran por Juan que Jesús había sido hecho prisionero; Juicio religioso ante Anás, Caifás y Sanedrín; Arrepentimiento de Judas; Muerte de Judas; Negación de Pedro; Jesús ante Pilato; Entrevista de Jesús con Herodes; y Jesús es flagelado, coronado y condenado a muerte por Pilato.

En las calles Simón de Otxandegui y Eleiz-Bide: Vía Dolorosa, encuentros con la Virgen, Cirineo y la Verónica.

En el parque Municipal: Crucifixión y muerte de Jesús; Descendimiento y Piedad.

Después de treinta años de presencia ininterrumpida, esta representación faltó a la cita del año 2011 por la disminución de los voluntarios necesarios para personificar la Pasión. Los responsables argumentan que la puesta en escena requería de muchas horas de ensayos, que se iniciaban en octubre y duraban hasta Semana Santa. Ya en la representación del año anterior se vieron con escasez de personal, teniendo algunas personas que representar a varios personajes. Ante las dudas de no alcanzar la alta cota cinematográfica y los efectos cromáticos y de sonido que caracterizaban a esta representación, por falta de las suficientes personas necesarias, se optó por su supresión.

Durango

Las dos Pasiones Vivientes anteriormente descritas tienen en común que surgen de la inquietud de unas personas dentro del ambiente cultural y religioso de la parroquia, sin ningún precedente de celebración fuera de la liturgia del Triduo Santo. Las otras dos surgen a partir de una antiquísima tradición de procesiones de Semana Santa que hunden sus raíces siglos atrás.

La villa vizcaína de Durango es la capital de la Comarca del Duranguesado y dista de la capital 30 kilómetros. Tiene una población de 28.691 habitantes y una densidad de 2.669 hab. /km².

Las procesiones de esta villa se consideran como unas de las más antiguas del territorio. Fueron organizadas por la Cofradía de la Santa Vera Cruz y en el archivo aparecen sendos escritos que documentan fechas de 1594 y 1603, «lo que deja demostrada la importancia que por tradición cultural cristiana tenía la Pasión en la villa de tabita de Durango»[8].

En lo referente a lo que se conoce propiamente como la Pasión Viviente de Durango hay que remon-

2 VV. AA. *Semana Santa en Bizkaia. Arkotxa, Berango, Durango*. Bilbao: Ed. La Gran Enciclopedia Vasca, 2002, p. 8.

3 Ibíd., p. 12.

4 Ibíd. p. 12.

5 Ibíd. p. 17.

6 Ibíd. p. 26.

7 Ibíd. p. 22.

8 Ibíd. p. 37.

tarse a mediados del siglo pasado para encontrar sus orígenes. El antecedente más remoto es la representación de la Pasión que hace el Orfeón Durangués el 26 de marzo de 1956 en el Teatro Tabira. El guión y la dirección dramática la realiza el padre jesuita Enrique Labin, S. J. Fue un éxito desbordante pero que no tiene continuidad en los años siguientes.

Es en 1961 cuando se vuelve a repetir la escenificación pero trasladándose el escenario. Del teatro se pasa a un espacio natural en el entorno de la Iglesia Parroquial de Santa Ana. Se cuenta también con la colaboración del Orfeón Durangués. Nuevamente se produce un gran éxito ante el pueblo, pero nuevo mutis de la Pasión hasta nuestros días.

Es en el año 1993 cuando un grupo de personas que habían vivido aquellas representaciones de antaño, en su juventud, se reúnen con el objetivo de recuperar la escenificación de la Pasión de Cristo. Reciben el impulso también de «un gran trabajador de las tradiciones duranguesas el P. Zabala, S. J.»[9].

Desde entonces, y ya de forma ininterrumpida hasta nuestros días, se celebra en Durango la representación de la Pasión Viviente de Cristo. La organización corre desde entonces a cargo de la Asociación Cultural Juan de Icíar, bajo la dirección de Juanjo Echarte, que fue uno de los principales promotores de su recuperación.

La singularidad de esta Pasión radica en que es la única que tiene una duración de tres noches, las del Miércoles, Jueves y Viernes Santo. Se desenvuelve en un único espacio: la magnifica plaza de Santa Ana, en el entorno de la parroquia del mismo nombre y del arco de Santa Ana único vestigio físico de las puertas de la muralla de Durango a la salida del viejo camino hacia Castilla.

Cada día la duración de la representación es de dos horas y media y toman parte 130 personas que exponen a sus vecinos y visitantes el trabajo que vienen desarrollando desde comienzos de año.

Para algunos, la Pasión Viviente es la función con más arraigo de la Semana Santa duranguesa y se sirve de su casco histórico como parte de la escenografía. En la actualidad ya no acompaña la música del Orfeón Durangués como antaño. Hoy la música que se escucha es grabada pero al igual que entonces, en la escena de La Piedad, suena el Aita Gurea del P. Madina.

Para el insigne durangués D. Leopoldo Zugaza, impulsor de la cultura en el País Vasco y padre de Miguel Zugaza, actual Director del museo del Prado, lo más destacado de la Pasión Viviente de Durango es «el propio escenario, la plaza de Santa Ana, de época renacentista, rodeada de casas con cierta singularidad, que configuran una ambientación íntima, que implica al público en la representación»[10].

Valmaseda

Escrito también como Balmaseda, su nombre euskaldun, es la primera villa fundada en el Señorío de Vizcaya en el año 1199. Cuenta en la actualidad con 7.833 habitantes (densidad 343 hab. /km^2.) y dista de Bilbao 35 km.; de Vitoria 65 km. y de San Sebastián 128 kilómetros. Es la capital de la comarca de Las Encartaciones. Es además sede del Partido Judicial.

La tradición popular se remonta a los orígenes de las manifestaciones religiosas de la Semana Santa en Valmaseda hasta el año 1480, cuando una terrible peste devastó la villa encartada. Cuentan que entonces trece penitentes, a primeras horas de la madrugada del día de Viernes Santo «cargados con pesadas cruces, enteramente tapados y con los pies desnudos, subían desde los extramuros de la villa hoy, Campo de las Monjas, a la cumbre del monte Kolitza donde se venera a San Sebastián y a San Roque»[11].

Cuenta la costumbre que todos los reunidos iban también descalzos rezando en ese recorrido el ejercicio del Vía Crucis y al llegar al páramo llamado La Cruz de las Ánimas tenía lugar allí una función de penitencia y hermandad.

Estas noticias de finales del siglo XV o principios del XVI, no tienen constatación documental hasta el siglo XVIII. Es en el año 1771 cuando aparece por primera vez reseñado por escrito en unos documentos municipales las procesiones de Semana Santa y del Corpus. Esta documentación se conserva en la actualidad[12]. Estas primeras procesiones eran de tipo tradicional donde los hermanos procesionaban sobre sus hombros los diferentes pasos con las escenas de la Pasión de Cristo. Se tiene constancia de la existencia de los pasos: Jesús Nazareno, Virgen de la Soledad, San Juan, Santo Cristo del Descendimiento, Ecce Homo, La Urna del Santísimo Cristo, La Piedad, El Azote.

Así se desarrollan hasta mediados del siglo XIX cuando comienzan a introducirse nuevos elementos. En 1850, en el Libro de Actas de la Cofradía de la Vera Cruz aparece por primera vez la referencia a los penitentes: «Formando un grupo de doce y totalmente tapados debían cargar con pesadas cruces de madera durante la mañana del Viernes Santo»[13].

En el año 1859 se incorpora a los desfiles la guardia romana, que es conocida en la villa como Los Fariseos, convirtiéndose en uno de los elementos más característicos de la Semana Santa balmasedana. Pero no es hasta finales del siglo XIX cuando aparece mencionado por primera vez el personaje cumbre de la Pasión: el Nazareno, interpretado por una persona. Es a partir de entonces cuando en la villa se comienza a hablar de la representación viviente de la pasión de Jesucristo.

El documento aparece en un comunicado enviado por la autoridad eclesial al Ayuntamiento en el año 1887. En él se expone el programa de actos de las procesiones para ese año: «El Viernes Santo por la mañana procesión llamada vulgarmente del Prendimiento; acto seguido Sermón de la Pasión y después adoración de la Cruz y misa»[14].

La citada procesión se desarrollaba delante del convento de Santa Clara y representaba el momento en el que Jesús era prendido en el Huerto de los Olivos. «Una vez que el cabo de Fariseos echaba la soga al cuello del Nazareno se iniciaba el recorrido por las calles de la Villa hasta la Iglesia de San Severino»[15]. Ese recorrido se mantiene intacto hasta el año 1963. En 1889 se citan ya en los documentos a los personajes de Jesucristo y el Cirineo. En un escrito del año 1911 aparecen por primera vez citados los personajes de María Magdalena y las tres Marías, con los nombres de las mujeres de la villa que los representaron.

Vestuario de la Guardia Romana. Fotografía: Modesto Viguri Arribas

Tras algún año de ausencia procesional, en el año 1935 se da un nuevo impulso a la representación introduciéndose nuevas escenas y pasajes bíblicos: el Pretorio y Juicio de Jesús ante Pilato, lo que supone la incorporación de nuevos personajes. Sumos Sacerdotes, Pilato, Barrabás… «Como en las tragedias griegas interviene el coro en las escenas principales alcanzándose un gran realismo y dramatismo»[16]. En ese año se estrena también nuevo decorado y escenario. Así se van apuntalando las primeras bases del vigente desarrollo del Vía Crucis.

En las década de 1950 se planea ir completando las mejoras introducidas, manteniendo y conservando «lo auténtico y representativo».

En 1955 se agregan por primera vez los ladrones Dimas y Gestas. En 1957 se incorpora el personaje de la Virgen María, a la vez se introduce la Guardia del Sanedrín y se sustituye al Centurión de la escena del Prendimiento por un Sayón. En esta época se intenta

9 Ibíd. p. 39.

10 http://elpais.com/diario/2008/03/20/paisvasco/1206045606_850215.html [con acceso el 24/12/2015]

11 VV. AA. *Balmaseda. Su Pasión Viviente*. Bilbao: Ed La Gran Enciclopedia Vasca, 2002, p. 25.

12 «Libro de Cuentas de Propios y Rentas de esta Noble Villa de Balmaseda desde 1759-92; con motivo de la cantidad de cera gastada por la corporación '…en las funciones de la Candelaria y las procesiones de Semana Santa y para el Corpus'». Ibíd., p. 29.

13 Ibíd., p. 31.

14 Ibíd., p. 35.

15 Ibíd., p. 35.

16 Ibíd., p. 41.

que el vestuario sea lo más fiel a la época en que suceden los hechos de la Pasión. Es ahora también cuando los personajes comienzan a dejarse crecer el pelo y la barba para dar más autenticidad y creatividad a los personajes.

Es en la década de 1960 cuando la representación adquiere una notoriedad y relevancia que traspasa el entorno local y regional. Se cambia el primitivo nombre de Procesión del Prendimiento por el de Vía Crucis Viviente de Balmaseda. El año 1963 marca el punto de inflexión en la historia pasional de la Villa: «Se introduce una de las innovaciones más importantes que acontecen a lo largo de la historia de esta representación viviente, la escenificación de La Crucifixión y Descendimiento de Cristo»[17].

En un primer momento se escenificó en el propio núcleo urbano, dos años después, se construyó en madera una imitación del Monte Calvario en forma de pirámide truncada a varios niveles, cubriéndose todo ello con ramaje y tierra; se situará en la cumbre a Cristo y los dos ladrones en sus cruces, con el resto de personajes en orden jerárquico descendente hasta los propios pies del escenario en que se agolpan los personajes secundarios y el propio «pueblo de Israel», en una impresionante puesta en escena.

Desde entonces hasta la actualidad se van incorporando nuevos personajes como los apóstoles, los escribas, guardia de Caifás, sacerdotes, ancianos, esbirros, saduceos, herodianos, guardia de Pilato, una turba de unas cincuenta personas, ciudadanos de Galilea, de Jerusalén…

Desvinculada la organización ya de la Iglesia, en 1982, la Comisión Organizadora pasa a llamarse Asociación Vía Crucis Viviente de Balmaseda. A la vez que se subdivide en cuatro comisiones: artística, montaje, relaciones públicas y tesorería.

En la actualidad la representación comienza en el anochecer del Jueves Santo. Tiene lugar la representación viviente de la Última Cena, La Oración del Huerto y el Prendimiento, en el Campo de las Monjas. El Viernes Santo por la mañana el Vía Crucis comienza con el ahorcamiento de Judas, representándose en el Pretorio el juicio ante Pilato, la Flagelación y la 1ª Estación: Jesús condenado a muerte. La 2ª Estación: Jesús carga con la cruz. 3ª Estación: Primera caída. Encuentro con María Magdalena. 4ª Estación: encuentro con su Madre.

A partir de esta estación el trayecto discurre por las distintas calles del pueblo, denominado Vía Dolorosa, donde se escenifica la 5ª Estación: ayuda del Cirineo que acompaña a Jesús a llevar la cruz hasta el Monte Calvario. 6ª Estación: encuentro de Jesús con la Verónica. 7ª Estación: la segunda caída. 8ª Estación: Jesús habla con las mujeres de Jerusalén. 9ª Estación: la tercera caída. 10ª Estación: Jesús es despojado de sus vestiduras. 11ª Estación: Jesús es crucificado junto a Dimas y Gestas. Las Siete Palabras de Jesús. 12ª Estación: Muerte de Jesús. 13ª Estación: Descendimiento de la Cruz. La Piedad. 14ª Estación: Jesús es sepultado.

Los preparativos para esta representación comienzan en la Villa de Balmaseda varios meses antes con los ensayos, arreglos de escenarios, reparaciones de vestuarios, etc. implicando en la última representación del pasado 2015 a más de 700 personas. Estas son las depositarias del patrimonio histórico y espiritual de la Villa que recogiendo la tradición tratan de transmitirla de generación en generación. La transferencia de una representación que «ha sido siempre y será un hecho sencillamente natural y de fuerte sentimiento puesto que las gentes que lo hacen son sencillamente humanas, naturales y fuertes a la hora de vivir su momento esperando muchas veces desde la niñez»[18].

Epílogo

Sabemos, como cristianos auténticos, que la Pasión y Muerte del Maestro, no acaba aquí. Alcanza su sentido real con la Resurrección en la madrugada del día de Pascua. En muchas ciudades del País Vasco se culmina el Triduo Sacro con la Procesión de El Señor Resucitado[19].

No obstante, sirvan las líneas precedentes como muestra de las Pasiones vivientes existentes en el Señorío de Vizcaya. A pesar de su renombre y constante presencia en los medios de comunicación en la actualidad, se constata que tienen una historia reciente, aunque algunas entremezclen su historia con las procesiones. Como señala J. Zorrozua, estudioso de los pasos e imágenes de la Semana Santa en Vizcaya: «… tradición que aún permanece vigente en Bizkaia con las representaciones vivientes de los misterios de la Pasión del Señor en las poblaciones de Arkotxa, Balmaseda, Berango y Durango, en las procesiones de nuestro territorio histórico ha predominado el desfile de pasos o agrupaciones unitarias de esculturas y de imágenes…»[20].

Retomando las palabras iniciales del Papa Francisco, cada una de las Pasiones Vivientes de las localidades presentadas, ha encarnado la fe cristiana en una cultura popular diferente, distinta. Cada una tiene su identidad. Una más cercana al pueblo, con quien se entremezcla y a través del cual interactúa, Arkotxa. Otra, Durango, basada en su renacentista escenario físico con reminiscencias medievales. Balmaseda donde todo un pueblo se vuelca cada año con su Pasión o la ya desaparecida de Berango que asentaba su singularidad en los cinematográficos efectos de luz y sonido. Pero todas ellas orientadas a resaltar un episodio, un hito en la historia de la humanidad que hemos de llenar de contenido y personalizar cada una de las personas creyentes: «Las formas propias de la religiosidad popular son encarnadas, porque han brotado de la encarnación de la fe cristiana en una cultura popular. Por eso mismo incluyen una relación personal, no con energías armonizadoras sino con Dios, Jesucristo, María, un santo. Tienen carne, tienen rostros. Son aptas para alimentar potencialidades relacionales y no tanto fugas individualistas»[21].

BIBLIOGRAFÍA

FRANCISCO. *Evangelio gaudium*. Madrid: Ed. San Pablo, 2013.

VV.AA. *Semana Santa en Bizkaia. Arkotxa, Berango, Durango*. Bilbao: Ed La Gran Enciclopedia Vasca, 2002.

VV. AA. *Balmaseda. Su Pasión Viviente*. Bilbao: Ed La Gran Enciclopedia Vasca, 2002.

VIGURI, Modesto. *Trescientos veinticinco años de historia*. Bilbao. Mensajero, 2001.

ZORROZUA, Julen. *Pasos e imágenes de Semana Santa en Bizkaia*. Bilbao: Diputación Foral de Bizkaia, 2001.

17 Ibíd., p. 49.

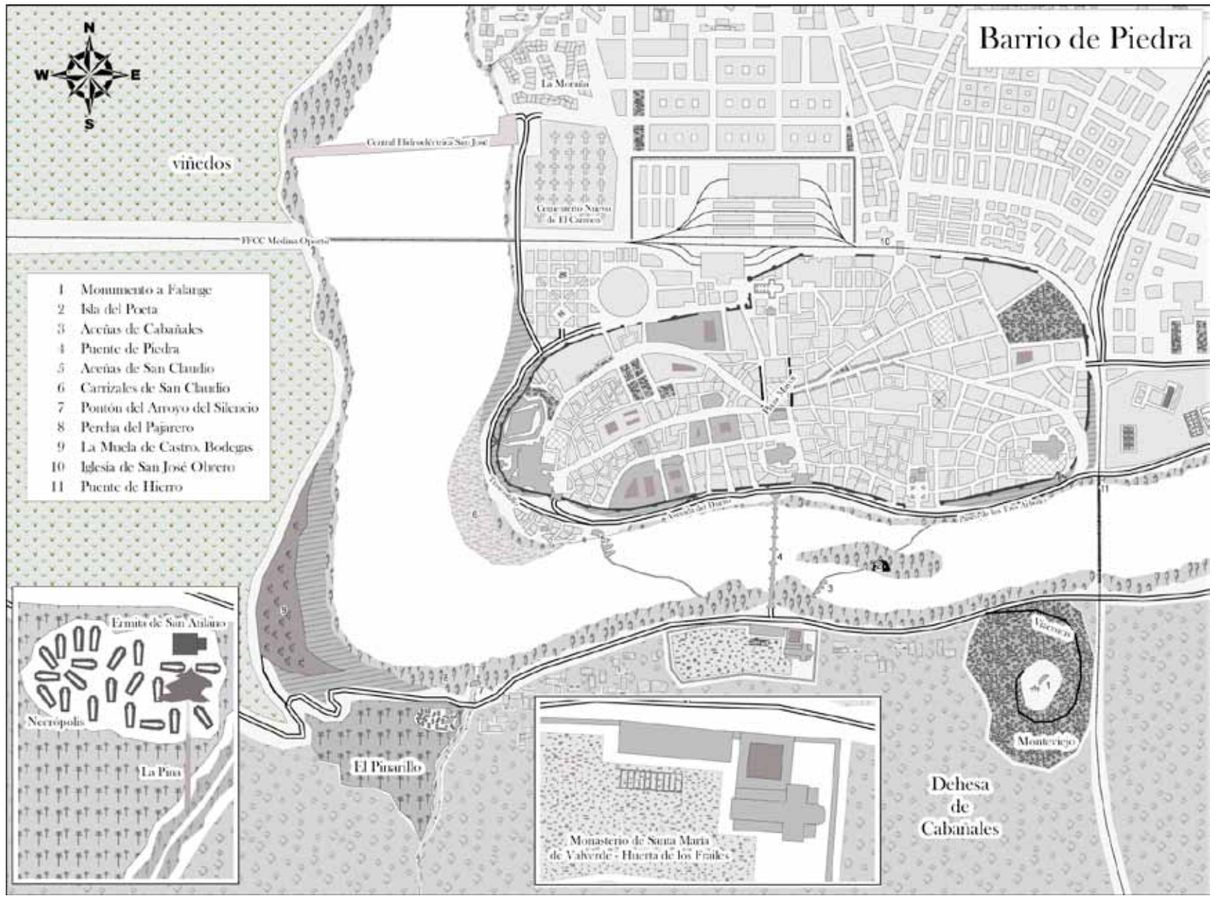
18 Ibíd., p. 57.

19 «El Domingo de Resurrección, se celebraba a las 9'30 de la mañana la Procesión del Encuentro de Jesús resucitado con su Santísima Madre. A ella asistían con sus estandartes y pendones, para terminar en la Parroquia con la solemne Misa Mayor y sermón». En VIGURI, p. 112.

20 ZORROZUA, p. 28.

21 FRANCISCO. *Evangelii gaudium*. N. 90.

Epílogo



EL RITO DEL DESENCLAVO EN BARRIO DE PIEDRA*

José Manuel de la Huerga

* El presente texto se inscribe dentro de lo que podríamos llamar una «ficción posible». Uno de los personajes principales de mi novela *Pasos en la piedra*, Peter Gesteine —estudiante de los últimos años de Antropología en la Universidad de Frankfurt—, relata el aquí y el ahora de un Viernes Santo en una ciudad soñada. Es un texto apócrifo por cuanto no aparece dentro de la novela (Menoscuarto, 2016). La inclusión en la Actas de este III Congreso pretende jugar con la coherencia dentro de un corpus investigador acerca de la Religiosidad Popular y los Ritos de Pasión, en el que supuestamente Gesteine participó.

A las cinco en punto de la tarde del Viernes Santo del pasado 8 de abril de 1977, en la explanada de la Colegiata de Santa María (aporto plano de la ciudad, Anexo I), se ejecuta el Rito del Desenclavo de un yacente articulado. Previamente, antes de entrar en los oficios, sobre las tres, los 24 hermanos de las Capas Pardas han salido de la Colegiata con el Cristo en parihuelas, lo han subido a la cruz, en el centro de la explanada, y lo han clavado. Lo han realizado con prisa, casi sin mirar y sin ceremonia. Cristo queda al oreo de la intemperie durante dos horas. La tarde es fría y ventosa como acostumbra a ocurrir en la Meseta Norte española, casi en La Raya con Portugal.

Para las cinco ya se ha llenado la explanada de devotos, familiares, algún turista y el resto de población de Barrio de Piedra.

Ritos como este vienen sucediéndose desde las predicaciones franciscanas del XV, por poblaciones de Aliste, Sayago y Alba, como Bercianos, como Almeida, y más allá, río Duero arriba y abajo. Este de Barrio de Piedra, según mi informante Germán Ojeda, hijo de la villa, hunde sus raíces en los finales del XVI. De él hay noticia en los anales de la Hermandad y en las crónicas de la ciudad desde esas fechas remotas.

Los 24 hermanos, en fila de a uno, salen de la Colegiata ataviados con la capa de estameña parda de los ganaderos de la comarca. Aunque es prenda de trabajo, en este caso bordados en negro de flores y figuras geométricas la convierten en seña de orgullo identitario para días feriados. Llevan bajo la capa el propio sudario de amortajar, en lienzo blanco, a veces crudo, que la mujer de cada cual cortó y bordó cuando se casaron.

Les acompañan los hermanos del Descendimiento, llamados popularmente «los Mecánicos» (de origen urbano e industrial), ataviados con hábito blanco y careta también blanca. Auxiliarán a los mayores en el traslado del Yacente en su paso de Los Durmientes, una urna de cristal escoltada por cuatro soldados dormidos y dos ángeles anunciadores en pie y cabeza.

La propiedad del Yacente es curiosamente conjunta, lo que dificulta al tiempo que da aliciente a las relaciones de ambas cofradías entre ellas y con su imagen titular. En esta ocasión, el Yacente, una talla policromada del XVI, había sido profundamente restaurado en dedos rotos, coscorrones varios, pero sobre todo, un brazo derecho atacado de carcoma e inutilizado. La intervención sobre la talla corrió a cargo del imaginero de la ciudad, Pablo Martín «Tapias» durante seis meses. A la expectación habitual en Barrio de Piedra, había que sumar en esta ocasión un plus: la talla restaurada. Nunca antes se había trabajado en la rehabilitación de una pieza tan querida para la ciudad.

Mientras los hermanos de las Capas Pardas se colocan en círculo en torno al crucificado, han ido llegando los tres pasos del Descendimiento portados a hombros por los hermanos de porte de dicha congregación. Desde la cercana San Martín, dos: «De la Cruz a María» y «La Piedad», impresionantes ambos de Grego-

rio Fernández; y desde la más alejada Penitencial de la Vera cruz «La Escalera», conjunto del taller de Fernández. La Hermandad del Descendimiento se divide y acude a recoger el préstamo de «La Escalera» que por acuerdo contractual les hacen los hermanos de la Vera Cruz. Este acuerdo se suscribe tras los trágicos acontecimientos de la Guerra Civil Española (1936-39), cuando la Vera Cruz comprueba la imposibilidad de sacar en procesión su abundante patrimonio por falta de varones para los trabajos de porte.

Cuando los cuatro pasos están reunidos en semicírculo frente al crucificado, en la explanada junto al río, da comienzo el rito. Dos ministros ataviados con casulla roja se suben a las escaleras de la cruz y actúan como Arimatea y Nicodemo. A las órdenes de un tercero, van quitando el cartel del INRI, la corona de espinas, los clavos de manos y pies que serán mostrados al pueblo y colocados en cojines para su trasporte durante la procesión posterior. Con un lienzo blanco anudado en las axilas del yacente, los ministros proceden al descendimiento de la talla, «con cuidado» como recalca el director de la operación. El Yacente es entregado a tres miembros de las Capas Pardas, rigurosamente elegidos por turno de antigüedad, pasan junto al paso de La Piedad, se detienen un segundo y luego introducen el cuerpo muerto en la urna de Los Durmientes. Se le tapa con un sudario de lienzo blanco, nuevo cada año, y comienza la procesión que se dirige al otro lado del río, a la ermita mozárabe de San Atilano. Cantan los 24 hermanos las *Endechas de nuestra innoble condición*:

Que por nuestra condición
Bárbara, inmisericorde,
Atravesada y conforme,
Muera nuestra Salvación.

Ay, Jesús, mi hora ciega
Está al caer y no avisa,
Y mi alma muy remisa
En el pecado se anega.

Mira a este pecador
Que a tus plantas hoy te implora,
Líbralo en su postrer hora
De aquel fuego abrasador.

Tú que en la cruz reclamabas,
Amad a vuestro adversario,
Recuérdame en el osario,
Mira que estoy donde estabas.

Con las manos sarmentosas
De rigores y bravíos,
Calentamos tus pies fríos,
Lloramos sangre de rosas.

Jesús, divino maestro,
Que a la tumba te llevamos,
Líbranos de los pecados
Y escucha este Padrenuestro.

Declaman infinitas veces durante el trayecto esta cantinela quejumbrosa y rezan la oración, acompañados por el Bombardino, instrumento de viento que produce un quejido que recuerda el cuerno de los ganaderos y cazadores. El estandarte negro bordado en oro abre la comitiva, es llevado por un fornido de Descendimiento. Así, a paso lentísimo de anciano que parece desea retardar su ingreso en el camposanto, se encaminan en dirección al Puente de Piedra y San Atilano.

A la puerta de la ermita, los tres hermanos extraen al Yacente de la urna. Sólo ellos entran al pequeño templo y depositan el cuerpo que permanecerá enterrado durante 40 horas, el tiempo preceptivo hasta la mañana del Domingo de Resurrección. El más viejo de la terna cierra la puerta de la ermita con llave de hierro, se la muestra al resto de hermanos y se la guarda. Este objeto será fundamental en las siguientes horas y días. Las Capas Pardas la velarán en la Colegiata, en 20 turnos de dos horas.

El Domingo, a las once de la mañana, los hombres de Barrio de Piedra esperan a las puertas de la ermita. Aparecen en procesión desde la Colegiata los tres de las Capas Pardas. El decano golpea tres veces con la llave en la puerta, la puerta se abre sola. Entra y al momento sale con una paloma blanca que libera. Entonces empiezan a tocar a gloria las campanas de Barrio. Al otro lado del puente, las mujeres con la Dolorosa ataviada de larga capa blanca vienen al Encuentro. El Yacente articulado sale de los atrases de la ermita, erguido y con los dedos de la mano derecha bendiciendo, el brazo izquierdo agarra la bandera de la victoria. Hay cohetes festivos, atruenan tambores y cornetas. Ambas comitivas se encuentran en las inmediaciones del puente, hay genuflexiones y meneos de andas. Juntas y en paralelo suben por Balborraz hasta el corazón de la ciudad de Barrio de Piedra.

2. Para interpretar convenientemente las claves antropológicas de este rito me remito a tres textos que para mí han sido iluminadores: *El Narrador* de Walter Benjamin, donde el filósofo enfrenta la voz mítica fundacional del narrador con la del novelista actual; el *Tratado de Historia de las Religiones* de Mircea Eliade, y su clarificadora explicación de los conceptos de tiempo y espacio sagrados; y *Procesiones de Semana Santa y tragedia Griega: más allá de la representación* del profesor Enrique Gavilán, con su aportación de conceptos clave como el papel del coro griego trágico asimilado por la cofradía penitencial y la ejecución del rito más allá de la representación teatral, como encarnación donde una ausencia convoca una presencia.

Cada tarde del Viernes Santo, en el plenilunio de primavera, a la misma hora y en el mismo lugar, se ejecuta el rito del Desenclavo. Barrio de Piedra es centro del mundo, es Gólgota y la cruz, *Axis mundi* (eje del mundo, árbol del paraíso) que conecta cielo, ciudad y ultratumba.

Los veinticuatro de las Capas Pardas como coro griego recuerdan con su canto y su rito el mito primordial a un pueblo que escucha, mira, aprende e interioriza la renovación del ciclo natural. El canto es de muerte, de entierro de muertos, llama a la esperanza del paraíso que se reactualiza.

También cada hermano, individualmente, y el coro en hilera, hilo de Ariadna, paso a paso, se convierten en narradores-brujos del mito esencial, del único y más importante para el género humano, el que busca solución al enigma que nos limita como seres humanos y aporta un único argumento de esperanza: hay vida después de la muerte, y os lo vamos a demostrar los viejos, si seguís las instrucciones.

El narrador-aedo es ojo, boca, mano y pie. Su narración que vemos y escuchamos es recogida con manos rudas y conducida por unos pies vacilantes. Como hombre de campo, ganadero, sus gestos son entecos, artesanos, parcos, ejecutados con sequedad aportan una mirada capital sobre el abismo, una sorpresa imprescindible para que se produzca la apertura de la grieta en la roca, la puerta que se abre a lo ignoto.

El coro canta un texto esencial, nadie osa modificarlo ni en palabra, ni en tono, ni en ritmo. Se transmite de boca en boca, en alta voz. Nada hay que explicar, ocurre, vuelve a ocurrir: vuelve la poesía de la creación inaugural, el mito de la reordenación de mundo que se renueva.

El narrador mítico canta en fila, se dirige en hilera por el laberinto, con seguridad, desciende a los infiernos sin miedo: lleva la llave y el cuerpo. Cuerpo como llave que tiene la solución, el talismán, la semilla que se debe plantar en lo oscuro y frío de la tierra.

El narrador es parco en palabras, solo canta la vieja salmodia, el conjuro: no sabe más, pero tampoco menos. Sabe lo justo. A quienes le miramos, nos lo canta, pero también hacia sí mismo, como renovación personal anual, lo que le confiere ese doble estado de presencia/ausencia del enterrado que se entierra a sí mismo con su traje de amortajar. El coro, en grupo, asiste a los entierros individuales de cada hermano. Se da fuerzas, se conforta. Su función es a la vez interior y ejemplarizante: acercándose al gran enigma, entrando en él se vacuna. Se vacuna y acepta. Se vacuna porque acepta. Se vacuna aunque acepta. Nos vacuna si aceptamos.

El narrador tiene memoria. Una gran memoria, la justa. La Memoria justa. Lo recuerda todo y carga con ese peso, es el justo que se recuerda a sí mismo y nos conecta con el tiempo fuera de la historia: regresa al Paraíso, mira hacia atrás avanzando hacia adelante, con el *Angelus novus* de Klee. Nos guía, alerta y alecciona, nos acompaña, no nos deja solos si confiamos en él.

El secreto y el enigma comienzan en la careta y en la capucha ancha y profunda como boca de cueva. *Vendrá la muerte y tendrá tus ojos.* (Cesare Pavese) Hay cosas que solo los iniciados pueden ver y soportar. Solo los más viejos son capaces sin temblar de entrar en la gruta del misterio. Pero también: ya entraréis vosotros, no tengáis prisa, que nosotros no la tenemos. Aceptamos y caminamos despacio hacia el final, que no es final. Nuestro ritmo es lento, vacilante, es ceremonioso, nos recordamos en cada paso.

No conozco mayor acumulación de funciones sagradas en rito fundacional alguno, desconozco mejor optimización de recursos: narrador aedo, ojo, boca, mano y pie, viejo y sabio, artesano, rural voz auténtica de la naturaleza, narrador propedéutico y homeopático, individual/privado solitario y colectivo/coro griego solidario, narrador mago, nostálgico y definitivo, catártico y útil, seco, memorioso, justo.

Peter Gesteine,
Universidad de Frankfurt, junio de 1977

3. A vuelta de correo, mi informante Germán Ojeda, elogia la austeridad de mi descripción y mi capacidad de empatía con el medio en apenas cuarenta y ocho horas. Del apartado 2, sin embargo, apunta escuetamente: «es del todo prescindible».

Leo las *Observaciones a La Rama dorada de Frazer* que escribe Ludwig Wittgenstein y entresaco las siguientes citas: «Toda explicación es una hipótesis.» «La explicación, si se la compara con la impresión que nos produce una descripción, es demasiado precaria.» «Sólo se puede describir y decir: así es la vida humana».

Le envío esta entrada 3ª a mi querido amigo Germán Ojeda. Con mi agradecimiento.

Peter Gesteine,
septiembre de 1977

Ayuntamiento de **Valladolid**

Junta de
Castilla y León

LA SEMANA SANTA EN EL CORAZON DE LOS GIENNENSES (*)

A modo de pregón

Por Felipe Molina Verdejo

Cualquiera de vosotros, cualquier mujer o hombre de Jaén, los que viven en él y los que residen fuera, los que en él nacieron y los que vinieron a él de otras latitudes, no importa si es JAEN el que vive, nace y renace continuamente en sus corazones; cualquiera de vosotros, digo, podría estar hoy aquí, donde estoy yo con menos mérito que cualquiera, y ejercer, con más oficio que yo, éste que se me ha encomendado de pregonar la Semana Santa de Jaén de 1981. Nuestra Semana Santa.

Porque no se trata de dar pública noticia de lo que todos deben saber, de lo que todos saben. No consiste este pregonar en ir diciendo a voces que en la próxima semana, Jaén, todo Jaén, va a alterar su ritmo de vida, a desajustar sus horarios, a interrumpir en parte, sus laboreos, a mudar, también en parte, el contenido de sus ocios. No consiste en anunciar a propios y a extraños que en estos días venideros, Jaén va a convertir sus templos en calles frecuentadas y sus calles, en templos atestados. Ni menos puede consistir en convocar a ausentes o disidentes, curiosos o descuidados para que acudan como espectadores en solaz o como estudiosos de costumbrismos o de antropologías, a abarrotar nuestros hoteles, a vaciar de recuerdos nuestras vitrinas o a llevarse en la retina de sus máquinas fotográficas luces y sombras, imágenes y planos, por mucho que de ello nos holguemos si viene a ser consecuencia secundaria de otros más altos objetivos.

Ya tienen estos acontecimientos numerosas señales que les preceden, numerosos signos que los anuncian. Les precede una sutil transformación de la naturaleza, un especial colorido del aire, unas resonancias y unos ecos que llenan nuestros atardeceres de homofonías. Les precede un hermoso

---

(*) Pregón de la Semana Santa de Jaén, pronunciado en el año de 1981.

desasosiego de hombres y mujeres que han echado sobre sus espaldas la responsabilidad de reunir, coordinar, reparar, mejorar todos los múltiples elementos, personales y reales, que estructuran esta manifestación sensible de fe y de piedad que es nuestra Semana Santa. Esos carteles profusamente repartidos por toda la ciudad y también fuera de ella; esas convocatorias de las Cofradías a sus cultos penitenciales, todo ello son signos que nos vienen anunciando desde hace muchos días, la proximidad de esta peculiar y específica exteriorización del espíritu auténtico e inalterable de nuestro pueblo.

Pero el pregón de Semana Santa no puede consistir en esta sola proclamación. Pregonar la Semana Santa, y la Semana Santa de Jaén, ha de ser, ante todo, el testimonio emocionado de una emoción colectiva. Ha de ser la manifestación en la boca del pregonero, del sentimiento latente en el corazón de todos. Ahondar en el propio corazón y sacar de él todas esas emociones que son compartidas por los demás. Y hacer de ellas una sola voz, un grito que pueda sonar en los labios de todos, de manera que todos sean también pregoneros de una universal emoción.

Por eso he dicho antes que cualquiera de vosotros podría estar ahora aquí para dar ese testimonio emocionado. Porque cada uno de vosotros, los que estáis aquí presentes y los que estarán presentes estos días en nuestros templos y en nuestras calles; los que desfilarán en las procesiones y los que verán pasar nuestras imágenes sagradas y se enjugarán, con más o menos disimulo, una lágrima y pronunciarán, con más o menos ortodoxia, una oración, todos hacen, todos hacemos nuestra Semana Santa. ¡Es éste un orgullo, un privilegio de nuestro pueblo que no se nos puede negar —y que no se le puede ignorar—! Cada año se manifiesta más extensa y más intensamente, porque la conciencia íntima e infalible del pueblo descubre que ahora, más que nunca, es necesario testimoniar la fe, el amor y la esperanza que informó la vida de sus antepasados, su propia esencia, su manera de ser; que ahora es más necesario que nunca recoger ese legado y transmitírselo íntegro a las generaciones que nos suceden.

La Semana Santa es de todos, la hacemos todos. Si yo tuviera que hacer un cartel literario que anunciara nuestra Semana Santa, que dijera lo que ella es y lo que representa, lo haría así:

Ni esos Cristos sublimes o angustiados,

cargados con la Cruz, o en ella muertos,
ni esos rostros de Vírgenes abiertos
en surcos a la pena y desolados;
ni esos tronos en oros incendiados,
ni esos mantos espléndidos cubiertos
de estrellas, ni los áticos conciertos
de tubas y clarines afinados,

dicen —siendo por sí tan decidores—
lo que es entre mi gente labradora
la Semana Mayor de sus amores.

¡Es un pueblo que reza, canta, llora,
bajo el signo que alzaron sus mayores
de una nueva esperanza redentora!

Ese sería mi cartel. Y mi pregón no puede ser otra cosa que un desesperado intento de expresar con versos torpes vuestra emoción limpia. Convertirme en intérprete de vuestros sentimientos, identificar con ellos mis propios sentimientos, contemplar aquí, ahora, nuestras procesiones; vivir aquí, ahora, un poco la emoción de cada día de nuestra Semana Santa.

Desde el pórtico encantador y bello del próximo domingo. Así:

PALMAS Y OLIVOS

El Domingo de Ramos,
el corazón de los niños es una fontana:
en las manos les brotan surtidores de oro
que desmelena el viento azul de la mañana.
Las calles son un cémbalo sonoro.
El Domingo de Ramos,
las niñas tienen alma de azucena
y en sus manos verdean los vestugos de olivo.
El aire es un arpa de cristal y suena
con las notas brillantes de un recitativo.
El Domingo de Ramos,

en los labios madrugan cánticos triunfales
y hosannas viejos. Y estrenan viejas ropas
como los gritos blancos que alzan los almendrales
en el milagro nuevo de sus floridas copas.
El Domingo de Ramos,
ese último asnillo que aun blanquea
su pelambrera gris al sol de estio,
sueña con su lejano hermano de Judea
y se le riza el lomo con largo escalofrío.
Y trota locamente en los alfoces,
aparejado con lienzos de almazara,
por si otra vez, la Voz entre las voces,
para ser su montura lo llamara.
El Domingo de Ramos,
suben desde los pagos campesinos
a la Ciudad que hunde sus venas en las rocas,
pegujaleros tristes, igual que peregrinos,
con mucha sed de verbos en las bocas.
Y al paso del Señor de la Mulilla,
entre las palmas de dorados flecos,
doblan sobre el asfalto su rodilla
y piden agua para sus campos secos.
El Domingo de Ramos,
la Ciudad se hace niña y se enamora
de ese amable Rabino del jumento
que baja por sus cuestas, la contempla... y llora,
¡llora entre hosannas, como un presentimiento!

Ya hemos franqueado el pórtico luminoso de la gran semana de Jaén. Vienen ahora esos cinco días densos, agotadores; días de cuerpos fatigados y de almas soliviantadas, porque nadie querrá renunciar a ser una vez y otra, y otra, apasionado actor, emocionado espectador de esa representación dramática que son los desfiles procesionales de nuestras insignes, ilustres, reales y fervorosas cofradías.

¿Cómo renunciar el Lunes Santo a contemplar, desde todos los ángulos y enfoques que sean posibles, esa imagen del Cristo de la Misericordia

que avanza a hombros de jóvenes, que camina entre la ordenada fila de caperuces blancos, albas derramadas desde cúpulas de nieve sobre la noche negra de los mantos?

Este año, que la Ilustre Cofradía de los Estudiantes, (¡qué hermosa disciplina estudiarán este lunes!), inaugura itinerario, el desfile ha de tener momentos de una belleza arrebatadora.

Digamos uno, por ejemplo: cuando baje la procesión por la pendiente calle Madre de Dios, de tan entrañables recuerdos para el que os habla.

Permitidme que imagine a uno de esos estudiosos plantarse delante del trono de su Cristo y decirle, a modo de oración o de saeta, como él quiera, estas palabras que yo le he aprisionado en la caja estrecha de un soneto:

Me conmueve mirar tus pies clavados
y esa cárdena flor de tus rodillas,
me conmueve mirarte las costillas
queriéndose escapar de tus costados.

Me conmueven tus brazos desmembrados
y el lívido color de tus mejillas,
y esa sangre que manan las astillas
por entre tus cabellos derramados.

Me conmueven tu espanto y tu agonía,
me conmueve tu carne atormentada,
tu afrenta, tu dolor y tu amargura.

Pero conmueve más al alma mía
descubrirte, Señor, en la mirada
tanta paz, tanto amor, tanta ternura!

¡Martes Santo! Ya empieza a tener nuestra Semana Mayor su carácter multitudinario. Ya empieza a ahondar en los sentires de esa gran parte de nuestro pueblo que aun puede presumir de ser tradicional y de conservar las

esencias más puras de un jaenismo por encima de todas las innovaciones y todos los cambios.

La procesión del Martes Santo sale de la Magdalena. ¡De la Magdalena!, como si dijerámos: sale del crisol de nuestra Ciudad.

Es una procesión hermosa, completa, de imágenes de enorme mérito artístico. Ofrece perspectivas únicas, porque recorre los lugares más entrañables y bellos de toda nuestra geografía ciudadana. Torres roqueras, torres catedrales, murallas, fachadas palaciegas van a prestarle un insuperable telón de fondo. Desde cualquier rincón, desde cualquier empinada calle que la veamos pasar, levantará en nuestro ánimo un sentimiento de gratitud hacia aquellos hombres que, llenos de fe, llenos de amor a su tierra, hicieron posible, hace ya largos años, este desfile.

Pero yo diría que el momento más emotivo de la procesión, el que está más cargado de esencias populares, es el del regreso, el de la entrada a su iglesia. ¿Quién no ha estado allí un Martes Santo? ¿Qué jaenero no ha sentido estremecérsele el alma al escuchar ese lamento, ese grito de la saeta disparada directamente al corazón por los mejores saeteros de nuestra guarnición cantaora?

No sé si este romance que voy a decir podría evocar ese momento emocionante.

Umbral del templo. La noche
tiene pinceles de llamas
que van pintando en silencio
paralelas rojigualdas.
Muros de ceniza y cobre
copian sombras que se alargan
con ingravidez de espíritu
en cretenses pinceladas.
Los cuchillos de la brisa
quiebran nubes de fragancia
que cuelgan de negros hierros
botafumeiros de plata.
El yunque de los tambores

forja la armadura blanca
que llevan los penitentes
ceñida bajo las capas.
En su carro de promesas
entra, despacio, en la Plaza
un Nazareno rendido
bajo el peso de su carga.
Y de pronto, única y sola,
flecha estremecida, lanza,
sonoro dardo que hiere
con su filo de palabras;
no una voz: alma desnuda,
no del pecho ni garganta,
del corazón, muy adentro,
brota, surge, llora y canta,
clarín de amor, la saeta,
requiebro, grito, plegaria,
claro surtidor que sube
a las estrellas y baja
hecho cristal tembloroso,
y se quiebra y se levanta,
y se hace sombra en las sombras,
y claridad en las llamas,
y perfume en los inciensos,
y lividez en la cara
del nazareno que escucha...
...Jesús escucha y se para,
se para como el aliento
contenido en mil gargantas,
cortadas de escalofrios
en la mudez de la Plaza.

Lleguemos al Miércoles Santo. ¡Qué cuajada está ya nuestra Semana Santa!

Este año, la Hermandad de Jesús del Perdón, que antes ofrecía la esplendidez de su desfile la tarde del Domingo de Ramos, lo ha incorporado

a los otros dos que, tradicionalmente, ocupan la tarde y la noche del miércoles. Sabia decisión. Creemos que es este día, inmediato ya a las dos grandes fechas de nuestra liturgia de pasión, el que debe acoger el desfile por nuestras calles de esas imágenes que, aunque modernas, ya están enriqueciendo nuestro valioso acervo artístico-religioso.

Vamos a contemplarlas en ese instante inefable de su parada ante la Prisión Provincial, en el momento en que, tradicionalmente, se daba libertad a un recluso.

Quizá alguno de nosotros, cuando cese ya el eco de la última saeta, podríamos meditar ante ese Jesús preso que perdona, que libera. Podríamos meditar, como meditó muchas veces con los ojos llenos de lágrimas Antonio Donaire, el último Gobernador de la Cofradía, que este año va a ver "su procesión" desde un alto balconaje, sin lágrimas ya en los ojos, pero con un amor en su alma liberada de todas las prisiones.

Señor: ¡que extraña comedia
ésta en que de forma tal,
queda libre el que hace el mal,
y preso el que lo remedia!

¡Qué juicio disparatado
éste, que deja, Señor,
suelto al Odio y al Amor
con tales cuerdas atado!

Al espanto cedo vez,
¡ay Cristo mío! cuando veo
que corre a su antojo el reo
que queda en prisión el Juez.
¿No ves que están, ojos bellos,
nuestros papeles mudados?
¡Siendo yo el de los pecados,
a tí te prenden por ellos!

Siendo yo quien cometi
tantas calladas locuras,

esas crueles ataduras
me vienen mejor a mí.

Que a estas representaciones
de andar siempre maniatado,
me tiene ya acostumbrado
mis desatadas pasiones.

Manos que tanto se dan
a pecar desordenadas,
bien merecen ser atadas
como manos de rufián.

Pero tus manos serenas,
si tantos bienes hicieron,
¿por cuál de ellos merecieron
el peso de esas cadenas?

De vuestros juicios arcanos,
Cielos, ¿ya que temeremos,
si de esa manera vemos
a Dios atado de manos?

No podemos detenernos. Merece la pena que nos apresuremos, porque ante la fachada renacentista de nuestra Iglesia Mayor hay un Cristo crucificado que nos va a ofrecer, por sí solo, toda una síntesis emocional y artística de nuestra Semana Santa. ¡Un Cristo labrado por un hombre de nuestra tierra, levantado por hombres de hoy y "abarcando el mundo" con sus brazos desde el mismo dintel de ese templo que es símbolo específico de toda nuestra Provincia!

Veremos desfilar esta elegante, clásica y solemne procesión del Cristo de la Buena Muerte y nos entusiasmaremos sin duda, con la contemplación del paso, animadamente escénico, del Descendimiento. Y nos emocionaremos profundamente con la visión de esa Piedad que mira, angustiada, "en el lecho virginal de sus rodillas, al fruto de su flor, quebrado y muerto".

Y ahora llegamos a una de las escenas más bellas, más bellas, más au-

ténticas, más profundamente humanas de toda la representación del Drama que nos redimió. La procesión del silencio. Yo la he visto así, la he sentido así:

¡Noche de Miércoles Santo!
¡Noche de Jaén ascético,
el de renuncias y olvidos,
silencioso y auténtico!

De las torres roqueras,
de las torres baja el silencio;
de los pinos oscuros,
de los pinos brota el silencio;
de los campanarios altos
sin campanas para el vuelo,
—un silencio de bronces—
rueda el silencio.
Por las celosías
de todos los conventos,
¡arruinados conventos!, se derrama
un largo silencio,
De los olivares,
los olivos lejos,
sube agazapado
un silencio negro.
El silencio es el aire,
y el aliento.
El rumor de las fuentes
es silencio;
el eco de los pasos
es silencio.
Y las sombras
que nublan los contornos de los cuerpos,
y el temblor de los párpados que escapan
de los nidos del sueño.
La voz, la lágrima,
el estremecimiento,
el júbilo, la duda, la certeza,

y la audacia y el miedo,
la ambición, el orgullo...
¡todo es silencio!,
¡todo es silencio!
¡Noche de Miércoles Santo!
¡Callado Jaén auténtico!

El aire, quizás el aire
vuele angustiado de gritos.
¡Y no los oimos!
El cristal de las saetas
sigue quebrando sus filos.
¡Y no los oimos!
Los cascos de los corceles
vienen clavando su ritmo.
¡Y no los oimos!
El metal de las trompetas
brilla, sonoro, entre cirios.
¡Y no los oimos!
Las varas de los doseles
van argentando sonidos.
¡Y no los oimos!
Que la noche santa tiene
hipotecado el sentido
para un desfile de sombras
en penitencia de siglos.

Por las calles, el silencio
y la Humildad.
Las tinieblas por las calles
y una sola claridad.

Atados a una cadena,
cien hombres pidiendo van
calladas misericordias
por cada paso que dan.
Por las calles, el silencio
y la Humildad.

Cien corazones golpean
los pechos por dentro y van
copiándole a los tambores
el ronco trueno que dan.
Las tinieblas por las calles
y una sola claridad.
Las lenguas de cien faroles
trazando en la noche están
los encendidos railes
por donde los ojos van.
Por las calles, el silencio,
y la Humildad.
Riberas de mudas sombras
asombrado cauce dan
a tan insólito rio,
a tan nuevo caminar.
¡Cien hombres que a una cadena
ceñidos, llorando van!
Las tinieblas y el silencio
y una sola claridad:
¡la de los ojos cerrados
del Cristo de la Humildad!

Intentar describir lo que es nuestra ciudad un Jueves Santo, es una tarea superior a mis pobres recursos. Habría que recurrir para describirlo a la pluma brillante de Rafael Ortega Sagrista, o tendríamos que repetir este año lo que tan maravillosamente nos decía el pasado año mi amable presentador, Manuel López Pérez, que hizo una formidable, emotiva, bellísima descripción de lo que eran, en otros tiempos, las mañanas de nuestros Jueves Santos.

Es cierto que hemos perdido para siempre aquellas maneras entrañables, provincianas y sencillas de manifestar nuestra religiosidad. Hoy son otros tiempos, un aire de cosmopolitismo, un temor de que se nos pueda considerar retrogrados, inmovilistas, ha barrido de nuestra atmósfera muchos aromas que ahora aspiraríamos con fruición. Sin embargo, ahí está todavía nuestro pueblo que llenará, que inundará nuestras calles, que esperará lar-

gas horas de pie, arracimado, subido en los lugares más inverosímiles y difíciles para contemplar el paso no de un gran hombre público, no de una celebridad del deporte o del espectáculo, sino de unas imágenes religiosas, de unos penitentes encapuchados o de una nutrida fila de mujeres y de hombres del pueblo, de todas las clases sociales, que caminan tras los Cristos, tras las Vírgenes de su devoción y de su fervor.

Puede ser que a algunos de estos espectadores, lo que les atraiga y retenga sea más la curiosidad, la novedad de un acontecimiento que sólo se da de año en año; la vistosidad externa de los carros, la belleza puramente artística de las imágenes... Pero otra inmensa mayoría está ahí porque "saben" lo que es y lo que representa para ellos y para los suyos estos días culminantes de nuestra Semana Santa.

Están ahí, lo subrayo con énfasis, porque quiero hacer resaltar el hecho de que su sola presencia es ya una afirmación de su fe, de su sentimiento religioso, en contraste con la actitud de aquellos otros que "huyen" digámoslo empleando su propio verbo, de estos tumultos callejeros, de estos agotadores días.

Están ahí. Y podrían situarse, si encuentran un lugar vacío, para ser testigos, una vez más, del hecho cumbre que conmemoramos estos días: la muerte de Cristo.

¡Oh, sí! Cada rincón de nuestras plazas, cada metro de nuestras calles por donde pasa ese Crucificado sublime que la Agrupación de Cofradías ha elegido este año para su cartel de Semana Santa, el Cristo de la Expiración, cada palmo de su itinerario se convierte con su presencia en un Gólgota, y la muchedumbre en muchedumbre sobrecogida que siente erizársele la piel al contemplarlo.

No es prodigio del arte, no es madera
que las manos del genio modelaron.
Cristo muere, es hombre que agoniza,
que se acaba del todo en mi presencia.
Esa angustia infinita de sus ojos
que, ávidos, quieren apurar miradas,
no es sólo efecto del buril artista,

—lo siento, lo presiento, lo adivino—
hay en su fondo luz y pensamiento,
hay lágrimas que esperan contenidas
una tregua, quizás, en la batalla
para poder brotar en manso llanto.
No es sueño, es realidad: el Maestro expira.
La lacerada carne de su pecho
en estertores de morir se agita
y en sus cárdenos labios se estremece,
ronco y sin fuerzas, el postrer aliento.
La Vida se nos va —yo soy testigo—
(esa imagen no es obra del artista).
La muerte —hielo y fuego— se derrama
tiniebla y rigidez hasta los miembros.
Cristo muere —¡y muere en mi presencia!—
(hay un Gólgota, ¡oh Cristo!, en cada lecho).
El carro de tu imagen, el Calvario;
y el sollozo que apenas se reprime,
es el grito de horror, es el lamento
de tus hombres hermanos que presienten
su propia finitud en tu agonía.

Una urgencia de llanto que me oprime
nubla en agua mis ojos, y tu imagen,
¡oh Cristo!, se me clava, se me clava,
definitiva y sola, para siempre,
como esencia que impregna mis sentidos,
para darle a mi muerte un nuevo cauce,
¡A la muerte de todos, Cristo mío,
que esperamos la vida de tu muerte!

¡Jueves Santo!... Los que han huído de la "pesadez" de estos días, "del palizón" que se pega uno aguantando de pie el paso de las procesiones, sufriendo sentado la obligada inmovilidad, los empellones de la gente, el cansancio hasta el agotamiento (y así es, en efecto, para los que han perdido el sentido de lo popular), se han privado también del gozo que supone la contemplación del desfile procesional de la Cofradía de la Vera-Cruz, ese

desfile que hizo exclamar el pasado año a nuestro insigne pregonero, Manuel López Pérez: "Cofradía de la Vera-Cruz. Raíz y origen de nuestra Semana Santa, sencillez franciscana del siglo XVI, cambiada con el correr de los tiempos en la estampa incomparable de una Andalucía que necesita embriagarse de azahar, de incienso y de luz, para poder asumir plenamente los Dolores de María".

Se han privado los que han huído, de ese recreo que es para los ojos, de ese soplo de gracia, ese perfume de elegancia para el espíritu el paso en nuestros desfiles —¡ya sólo en los desfiles procesionales, que pena! de las mujeres vistiendo la típica, la señorial mantilla andaluza. A ellas quiero dedicarle este retrato breve de mi "Jaenera con mantilla".

Desde el airoso alcor de la peineta
con el cabello en gozoso maridaje,
ingrávido cendal, nube de encaje,
envuelve en la mantilla su silueta.

En una mano, desmayada, aquieta
un cirio, como cetro en homenaje
rendido, y la otra mano, a que se alhaje
en nácar de un rosario, al seno aprieta.

No hurta la mirada ni la humilla.
Su acompasado paso nos parece
arrogancia de niña o de paloma.

Pero hay tras el cendal de esa mantilla
un rostro de mujer que palidece
y una furtiva lágrima que asoma.

Si en la vida de los pueblos, en el cíclico devenir de sus días, hay una fecha que se pueda destacar como vértice, como línea divisoria de lo de antes y lo de después; si hay un momento que concentre como un foco todas las líneas definidoras del espíritu de ese pueblo, de su ser y de su sentir, para nuestro pueblo, para nuestro Jaén, no cabe duda que ese momento, ese día, es el que se extiende desde la larga madrugada hasta la anochecida del Viernes Santo.

Durante este tiempo, imposible de ser medido con la precisión matemática de los instrumentos mecánicos, porque su dimensión transciende todo lo material, en Jaén se opera una transformación que no vuelve a repetirse en ningún otro momento de su vida ciudadana.

Todos y cada uno de nosotros, individual y corporativamente, vecindario, familia, estamento social, nos hacemos pueblo, nos convertimos en muchedumbre. Un pueblo una muchedumbre que no puede contenerse en los límites de un habitáculo doméstico; por eso convierte la calle, la Ciudad entera, en su natural y necesario domicilio. Con una sola, con una única ocupación y preocupación: ver a Jesús, hallar un lugar lo más eficaz posible para ver a Jesús. No importa la hora ni la distancia. Lo importante es verlo, estar cerca de El si no se ha tenido la oportunidad o la decisión de ir con El, detrás de El, debajo de El.

Debajo de El, como van los promitentes. A ellos quiero dedicarles este poema:

¿Veis ese hombre casi derrengado
que limpia de su cuello
el último sudor con la toalla?
Ese que lleva en la mano enrojecida
una rosa que tiembla, como un labio,
como un ala que ensaya
definitivos vuelos.

Vedlo ordenar la crencha
que se le derramaba por la frente
y alisarse las mangas de su sayo
y llevarse a la altura de la boca
el cáliz de la flor; cómo la besa
con unción de reliquia o de trofeo.
En el rostro
se le queda colgada una sonrisa
como la de los héroes en la hora
de su entrada triunfal bajo los arcos.
Pero no es un atleta,
ni un gladiador de falcata empapada

en la sangrienta arena de los circos;
no es un lidiador que vuelve,
victorioso, del último torneo
Es un hombre, quizá desconocido,
un hombre muy distante de epopeyas,
un hombre que apacienta
su tedioso rebaño de rutinas.
Pero un día,
descubrió en los repliegues de sí mismo
una extraña simiente de esperanza,
y la quiso salvar de la impotencia
de sus brazos de hombre,
de sus fuerzas de hombre,
de su destino de hombre limitado...
Y la quiso salvar... Comprarle al cielo
la certidumbre de su cosecha, a cambio
de la pobre monda de su carne.
—"Aquí tienes mi músculo —le dijo—
y el andamio febril de mi esqueleto.
Yo sostendré, lo mismo que un atlante,
tu carroza, tu trono,
y seré de tu nave
un remero forzado.
A golpe de sudores,
te llevaré a mis ríos
de asfalto entre riberas
de otras carnes postradas en silencios
o en susurros de amor estremecido.
Y meceré tu nave
al ritmo que en mi pecho
me marque el corazón mientras camino
al lado de los otros.
El mástil que tu llevas
como una Cruz, ¡oh Capitán celeste!,
sobre el arqueado puente de tus hombros,
será en el alba fría
o en la dorada luz de la mañana,
el péndulo que cuente

los pasos y las horas
de nuestra infatigable singladura.
Y cuando ya te deje,
¡oh nave nazarena!
anclada nuevamente para un año
en tu puerto de esperas,
sentiré florecida mi esperanza
en esta tierra de mi carne hendida".
Y por eso sonríe
este desconocido que ahora enjuga
el sudor de su cuello,
mientras tiembla en su mano
esa flor como un ala,
como un labio que ensaya
plegarias imposibles.
Recuerda, una a una,
las horas de su vida:
toda su vida estuvo, en unas horas,
condensada debajo de ese trono.

Tensas todas las fibras de su carne,
arrastrando, entre desasosiegos,
los piés sobre los mármoles gastados
por muchos pasos de angustias y de dudas,
ha nacido este hombre
a la gran madrugada,
la madrugada única
de los escalofríos
de las generaciones.

Un aliento
denso de muchedumbres,
un sollozo
apenas contenido,
traspasa los morados terciopelos
y le envuelve la piel y le espolea
la sangre y le propicia
la lágrima primera.

Empieza la andadura de este hombre
que tiene una esperanza.
Allá arriba
parpadearán, acaso, las estrellas,
y las blancas aristas de las torres
serán los centinelas de las horas,
y se habrán encendido los pabilos
de millares de cetros verticales,
y una teoría infinita
de negros caperuces
alzarán paralelas cordilleras.
Pero él sólo tiene
una cuarta de tierra o de guijarro
para su torpe paso de remero;
sólo tiene un alma de cien ojos
que se escapa
de su estrecha prisión y que contempla,
libre ya de la angustia y la fatiga,
esos pálidos rostros esculpidos
como un mural gigante en las rugosas
piedras de los cantones;
contempla
las flores de mil labios que palpitan,
ensayando el suspiro o la plegaria;
contempla
esos ojos atónitos que miran
más allá de los tiempos y los espacios,
que miran una escena que ya vieron
cuando eran otros ojos,
y otras albas
se derramaban también desde otros montes.

El sólo tiene
una cuarta de asfalto o de ladrillo
para su rítmico paso de remero;
pero la nave avanza
y escinde con su quilla
un agitado mar, un mar inmenso

de millares de gotas, de millares
de corazones trabados que se yerguen
como una sola ola levantada
por una antigua fuerza irresistible.
Arriba,
ya será el sol un resplandor de oros,
una feria de brillos
en las aureas conteras
de ese mástil cruzado que se mece,
en las agujas de todas las gavillas,
y en todos los metales,
y en todos los bordados;

pero este hombre,
este desconocido que camina
como un forzado, sujeto a la galera,
no los ve, porque tiene
los cien ojos del alma derramados
en la incontable fila
de forzados que llevan,
que llevan, también ellos, su esperanza
desnuda, como el pie, sobre el asfalto.

No los ve, porque tiene
los cien ojos del alma estremecida
fijos en la cubierta de la nave,
por no perder ni un punto la mirada
enamorada del Alto Marinero.

Entre el episodio procesional del Santo Entierro, (este año le toca su turno al Cristo yacente que modeló ese gran artista que es Constantino Unguetti, que puso en él toda su sensibilidad, todo su profundo fervor religioso), desde el entierro de Cristo en la tarde, cargada de lágrimas y de recuerdos tristes del Viernes Santo, desde esa procesión "oficial" a la que debiera acudir todo el pueblo, pero que suele ser la menos concurrida de todas, y la procesión del Resucitado, el domingo que pone punto final, glorioso, exultante a nuestra Semana Santa entre el voltear de las campanas, y la alegría de la celebración pascual que invade las almas como el advenimiento de una

primavera del espíritu; entre estos dos momentos: la oscuridad del sepulcro y la luz de la resurrección, aún queda por exaltar en nuestra rápida evocación emocionada, torpe y con tantas lagunas y olvidos, la procesión de la tarde del Viernes, la Soledad.

A ella hemos querido reservarle este último poema que voy a leer como un homenaje de amor, primero a Ella, a la Madre de todos los hombres redimidos con el dolor, el tormento y la muerte de Jesús. Y después, a todas las madres que tantas veces redimen a sus hijos con su propio dolor.

La Soledad

Esa Mujer
penosamente erguida
que viene bajo un cielo
de terciopelo oscuro;
bellísima, de rostro
surcado por las lágrimas
que brillan a la luz de las candelas;
esa Dama
de espiritadas manos que parecen
dos palomas ungidas
para un místico vuelo
sobre un nido de nieves y puñales.
Esa imagen
que llega desde un sueño muy remoto
cuando el llanto del hombre se enjugaba
en regazos maternos;
esa imagen, o acaso,
algo más que una imagen, tan humana,
se llama Soledad.
Es toda ella
una angustiada soledad; es ella
un único universo solitario.
Es tanta soledad que no le cabe
toda en el corazón y se desborda.

Se llama Soledad y viene sola,

completamente sola en compañía
de muchas soledades.
Viene sola,
todos los viernes, en las anochecidas,
desde hace veinte siglos, viene sola,
baja sola de todos los Calvarios,
—desde hace veinte siglos—
como las madres vienen, siempre solas,
de dejar a los hijos muertos en la tierra:
como vienen las madres,
arrastradas, llevadas, empujadas,
insensibles y mudas,
después de haber dejado
el fruto de su vientre
en el estéril hueco de la tierra.

Así esta imagen, esta Mujer inmóvil
que hemos puesto en un campo
de absurdos tulipanes encendidos,
esta Mujer que hemos coronado
con nuestra triste vanidad inútil,
hace ya muchos siglos, cada viernes,
bajo un cielo fingido
de oscuros terciopelos,
recorre sola —Soledad se llama—
nuestras calles mil veces arruinadas
y mil veces
empedradas de nuevo.

Recorre nuestras calles.
Y pregunta,
desde esa compostura de gran dama
que le hemos otorgado,
como una madre más, la voz quebrada
y la angustia nublándole los ojos,
les pregunta a los hijos de los hijos:
¿Dónde me lo habéis puesto?
¿Dónde, dónde?

¿En qué rincón oscuro
de vuestro desamor lo tenéis preso?
¿De qué andamio sangriento
habéis quitado este edificio mío
que alcé yo piedra a piedra,
total arquitectura de mi entraña?

Y un eco de mil voces,
una voz de mil madres, despertada
de un dolor silencioso,
de un dolor solitario y reprimido,
se alza de cada esquina,
de cada murallón, de cada lecho,
de cada enfermería,
de cada campo de guerra y cada cárcel,
de cada pozo, de cada carretera...

Una voz de mil madres
suena en la voz de esta Mujer que pasa
cada viernes, desde hace veinte siglos,
sola por nuestras calles...
No, no va sola.
Un cortejo infinito
de mujeres que estrujan en sus manos
las marchitadas flores
de la última ofrenda,
pasa también, sin cirios, sin mantillas,
en una oscuridad de soledades,
detrás de esta Soledad divina.

LA SEMANA SANTA EN ROQUETAS DE MAR

Mª Dolores Ruiz Expósito
Gádor Santaella Rodríguez
Consuelo Fuentes Uribe
Instituto de Estudios Almerienses

I. CONCEPCIÓN DE LA SEMANA SANTA DESDE EL PUNTO DE VISTA CRISTIANO

La Semana Santa es la vivencia por parte de los cristianos de la pasión, muerte y resurrección de Cristo. Esta celebración se inició hace dos mil años con la muerte de Jesús y se conmemora, de acuerdo al ciclo lunar, el primer plenilunio de Primavera, es decir, cuando aparece la luna llena.

Con la Semana Santa los cristianos celebran su salvación a través de Cristo muerto en la cruz y resucitado para gloria de Dios Padre. La muerte de Jesús en la Cruz significa para los creyentes una *"manifestación espléndida del amor de Dios a los hombres"* (S. Pablo), mientras que su Resurrección es la respuesta de Dios Padre *"al amor, hasta el extremo, de Jesús a los suyos"*. Esta resurrección de Jesús es la base y centro de la fe del cristiano. La Pasión y Muerte de Jesús y la Resurrección son los Misterios que se celebran en la Semana Santa y que deben vivirse en el silencio, el recogimiento y la acción de gracias a Dios.

En la celebración de la Semana Santa desempeñan un papel muy importante las Cofradías. Según Enrique Silva, las Cofradías eran asociaciones con una actividad piadosa que se incrementaba con un culto particular a ciertas imágenes pasionistas, aunque también incluían en sus reglas una serie de artículos para que el hermano necesitado, miembro de la cofradía, tuviera ayuda en momentos de desamparo. En las Cofradías sólo tenían cabida personas que mantenían una vida cristiana y se obligaban a realizar obras de caridad.

En el siglo XIX las hermandades y cofradías perdieron su función en lo que se refiere a la gestión de hospitales y orfanatos y el aspecto benéfico pasó a ser desempeñado por el Estado. A pesar de eso hoy es frecuente encontrar en las cofradías reglas que tienden a colaborar en todo tipo de actos cuya finalidad es aportar ayuda de forma caritativa (Campañas de Navidad, Tercer Mundo, inmigrantes, ancianos, enfermos...). Algunas tie-

nen como Regla colaborar con Cáritas u otras asociaciones benéficas.

Las Cofradías, según sus objetivos, pueden ser de tres clases: sacramentales, de penitencia y de gloria.

Es fundamental destacar el papel que juega "La Imaginería" en la Semana Santa. El Desarrollo de Cofradías y Hermandades se produce en el Barroco y es por esto que las imágenes comienzan a tomar protagonismo en su celebración. Las imágenes debían poseer realismo y mover al sentimiento. El pueblo que sufre se solidariza con el dolor del Cristo o las Vírgenes sufrientes e identifican sus vidas con el personaje que refleja el sentimiento patético en su rostro.

II. LA SEMANA SANTA EN ROQUETAS DESDE EL SIGLO XVIII

La Semana Santa se ha celebrado en Roquetas desde que se construyó la primera iglesia. A finales del s. XVIII existían 11 imágenes, entre ellas la de la Virgen del Rosario. No existían las Cofradías y sólo conocemos el Apostolado de la Oración de las Hijas de María cuyo origen data de mediados del siglo XX.

En el año 1956 hubo un intento de fundar la Cofradía del Santo Sepulcro. Existe una carta, fechada el 21 de Marzo de ese año, escrita por el hermano Mayor Francisco Estrella Pomares y dirigida a D. Manuel Marín Amat , en la que comunica que el día 10 de Febrero fue nombrado Hermano Mayor Honorario por la Asamblea General. Por este motivo D. Manuel Marín regaló la imagen del **Cristo Yacente**. El Sepulcro original es el mismo que existe en la actualidad y se realizó en el taller de carpintería de José Antonio Carvajal González. Su precio fue de 7.538 ptas.

Los oficios litúrgicos de la Semana Santa en esta época se celebraban por la mañana en latín. Los principales actos eran la Procesión del Domingo de Ramos, la misa del Jueves Santo y la Adoración del Santísimo en el Monumento. Era costumbre llevar canarios para que cantaran durante toda la noche hasta el amanecer y, en vez de tañer las campanas, se hacía sonar un instrumento de madera llamado "la matraca". El Via Crucis se llevaba a cabo dentro de la iglesia y se traía un predicador para la Cuaresma.

Durante la guerra civil muchas imágenes desaparecieron, pero algunas de ellas lograron conservarse. Este es el caso de la imagen de **La Virgen del Rosario**, patrona de Roquetas. Está realizada con madera de conífera sin vaciar, policromada y con una base octogonal que mide 1,65 m. La altura de la imagen es de 1,80 m. Sostiene en los brazos un niño de 55 cms. y fue tallada a principios de los años cuarenta. Fue donada por el médico oculista -hijo predilecto de Roquetas- D.Manuel Marín Amat, quien también donaría en 1944 la imagen del **Cristo Crucificado**.

El Sagrado Corazón de Jesús, donada por Angel Gonzálvez García y familia, llegó a Roquetas en 1940 procedente de los talleres de Olot. También se realizaron en estos talleres las imágenes de **La Virgen del Carmen**, donada por José Hernández López y la de **San José**, que fue adquirida por suscripción popular

La Inmaculada Concepción fue donada por Enrique Marín Amat y la imagen de **Santa Ana**, que se encuentra en la Capilla del Puerto, fue adquirida por suscripción popular.

También se encuentra en la Capilla del Puerto la imagen de **San Marcos**, imagen ésta que tuvo que ser tallada nuevamente tras sufrir un destrozo y a la que se añadió el león que la acompaña como único elemento que se salvó de la imagen original. **Nuestro Padre Jesús Nazareno**, se trajo de Pechina por los años cuarenta.

Después de 1944 llegaron a Roquetas otras imágenes, como la de **San Antonio**, adquirida por suscripción popular, **La Virgen de Fátima**, adquirida por suscripción popular entre 1953 y 1955, **El Cristo Yacente** -figura policromada de 1,40 m. de longitud- que fue donado por Manuel Marín Amat en 1956 y **Santa Lucía**, donada por una familia roquetera.

El matrimonio compuesto por Manuel Rivas Marín y Virginia García Cuenca donó la imagen de **la Virgen de los Dolores**, que fue encargada en el taller de Inocencio Cuesta Valencia, en 1955, con cargo a la fábrica de la Parroquia de Nuestra Señora del Rosario de Roquetas. Su peana tiene un diámetro de 2,35 m. y su altura es de 1,75 m. La anchura interior de la imagen es de 1,60 m. y a ella se unen unos pies simulados con los dedos en unas sandalias. Está sostenida por cuatro tablas de madera hasta la cintura donde comienza el busto. La cabeza es policromada con lágrimas simuladas, pestañas y pendientes de plata vieja con circonitas blancas. La talla tiene los brazos juntos, unidos al cuerpo por los codos, y el hombro esta sujeto con tornillos. Existió otra imagen de **la Virgen de los Dolores** que desapareció en 1939 y que fue realizada en la Escuela Murciana.

El culto a la Santísima Virgen de los Dolores es inmemorial en la Parroquia y anualmente se celebraba un *Septenario Solemne* en la Semana de Pasión que terminaba en el viernes de dolores. Se cantaban los dolores Murcianos y a estos actos asistían un gran número fieles.

El Viernes Santo se celebraba el oficio de *"las Siete Palabras"***,** que eran cantadas por el coro parroquial y predicadas por el cura párroco. La Virgen de los Dolores acompañaba al Santo Sepulcro el Viernes Santo por la tarde y volvía a salir por la noche en procesión como La Soledad.

III. LA COFRADÍA DE NUESTRA SEÑORA DE LOS DOLORES

1. Origen

La Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores de Roquetas de Mar tuvo su origen en la inquietud de un grupo de seis familias de la localidad que en el año 1988, ante la inexistencia de una agrupación de estas características, comenzaron a concebir la idea de dar los pasos necesarios para que Roquetas tuviera una cofradía que intentara recuperar las actividades propias de la Semana Santa

Este grupo buscó la ayuda de personas expertas en el tema que orientaron todas las actividades que se realizaron a partir de entonces, destacando especialmente el asesoramiento prestado por D. Juan López Martín que, en el primer programa publicado sobre la Semana Santa de Roquetas, escribió un saludo a los hermanos cofrades felicitándoles por las metas que iban alcanzando y animándoles a seguir con sus objetivos, así como a no cejar

en el intento de lograr que las procesiones fueran una catequesis extraordinaria para todos los que participaban en ellas, como expresión de fe, de amor a Jesús en la Cruz y a su Madre.

2. La consolidación de la Cofradía

Para poner en marcha la Cofradía, se procedió a la redacción de unos Estatutos que se establecieron conforme a las normas de Derecho Canónico y a las emanadas del Obispado, siendo aprobados, tras el informe del Censor, una vez recogidas las observaciones propuestas por éste.

Los primeros estatutos fueron aprobados el 6 de Julio de 1990 y a los tres años fueron revisados y renovados. Toda modificación de las reglas que componen dichos Estatutos debe ser propuesta por la Junta Directiva y aprobada en Asamblea General por mayoría obligada de ¾ de votos válidos. Terminada la votación, las nuevas reglas serán presentadas para su ratificación al Párroco e inmediatamente a la Agrupación de Cofradías. La Agrupación las presentará a la Jerarquía Eclesiástica y remitirá nuevamente a la Cofradía las reglas aprobadas, que entrarán en vigor una vez recibidas. Una vez aprobados los Estatutos, la Cofradía pedirá su adhesión a la Agrupación de Cofradías.

A partir de su entrada en vigor quedarán derogadas todas cuantas normas anteriores se opongan a las comprendidas en este articulado. Se usa el término "artículo" cuando se refiere a legislación y "regla" cuando es a una norma.

Partiendo de una pequeña introducción histórica, se determinan y especifican las claves de la Cofradía: denominación, imágenes titulares, signos, lema, hábitos de los penitentes, escudo y medalla. En sus primeros capítulos se recogen los fines de la Hermandad y las distintas formas de cumplirlas, así como las condiciones que deben reunir los hermanos cofrades para solicitar ser miembros de la Hermandad, continuar en ella o causar baja. En siguientes capítulos se tratan los derechos y deberes de los hermanos, de las camareras, de los jóvenes en la Hermandad, de los costaleros, de los hermanos mayores honorarios.

En su capítulo 8º se disponen como Órganos de administración y gobierno: *el Cabildo general de cofrades*, formado por la Asamblea de todos los hermanos cofrades con derecho a voz y voto, constituyendo el supremo órgano deliberante y ejecutivo *y el Cabildo de Junta de Gobierno*. Esta Junta estará formada por:

- Consiliario
- Hermano Mayor
- Teniente Hermano Mayor
- Secretarios
- Tesorero
- Mayordomo
- Diputados de:
- Cultos y caridad
- Costaleros
- Juventud

- Formación
- Camareras
- Banda
- Prioste

Los Cabildos Generales de Cofrades serán de tres tipos: ordinarios, extraordinarios y de elecciones. Entre las competencias de los Cabildos Generales ordinarios y extraordinarios están la aprobación de las cuentas, ingresos y gastos y de los presupuestos, la reforma de las reglas y artículos y la disolución de la Hermandad. El Cabildo general de elecciones tendrá lugar con motivo de la elección del Hermano Mayor junto con los miembros de la Junta de Gobierno y Camarera Mayor.

En el capítulo 11º recoge las faltas y sanciones. Las faltas se calificarán como leves, graves y muy graves. Será la Junta de Gobierno la encargada de conocer todo lo concerniente a este capítulo. Queda claramente establecido el orden del desfile procesional de la Hermandad como Cofradía de Penitencia. En el 13º capítulo se recoge lo referente al patrimonio y régimen económico de la Hermandad y esto queda reflejado en un Libro o Inventario que será llevado por el Mayordomo.

En los Estatutos de la Cofradía encontramos un Lema: *"Mirad y ved si hay dolor semejante al mío"*.

En los diez años de vida de esta Cofradía se ha pasado de tener unos cincuenta cofrades a sobrepasar los seiscientos cincuenta. Gracias a ellos y a todos los roqueteros de buena voluntad, esta Hermandad ha ido creciendo en todas dimensiones.

Repasando su corta historia vemos que la Virgen sale en procesión por primera vez en la Semana Santa de 1991 sobre el trono aún sin terminar. Iba escoltada por el primer estandarte de que dispone la Cofradía y que fue donado por uno de los hermanos. Al año siguiente la Cofradía se va enraizando y tomando cuerpo como tal. El trono sale mucho más completo, sin olvidar nunca que una procesión es una catequesis extraordinaria para la gente sencilla, e incluso para los más alejados del templo.

Por primera vez sale también a la calle la Banda de Tambores y Cornetas e, igualmente, se empezó a contar con gran número de costaleros. Asimismo es el año en que por primera vez las procesiones van acompañadas y precedidas por una gran cantidad de penitentes. En este año se contaba ya con 175 hermanos comprometidos con todas las actividades que la Hermandad organizaba y comenzó a tomar auge y esplendor la figura de las Camareras de la Virgen, vestidas con mantilla y peineta, para acompañar a la Virgen en su angustia y dolor provocados por la pasión y muerte de su hijo en una cruz de madera. Todos estos actos se realizaban en los dos días cruciales y más importantes de la Semana Santa: Jueves y Viernes Santo.

En 1993 se incrementa la actividad de esta Cofradía y, el Miércoles Santo, se procesiona por primera vez a Nuestro Padre Jesús El Nazareno, recuperado y restaurado con gran cariño por el entonces Hermano Mayor D. Joaquín Ojeda, alentado y en colaboración con el resto de los componentes de su Junta Directiva. Para esta imagen ya se había encargado un segundo trono, del cual dispone la Cofradía para sacar en procesión al Cristo Crucificado y al Santo Sepulcro con el Cristo Yacente.

Como consecuencia del auge que va tomando la Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores -Cofradía de todos los roqueteros- se sigue incrementando su patrimonio y enseres. Se adquieren ánforas de plata y la candelería para el trono de la Virgen, así como unos faroles para el trono del Cristo. Todos estos enseres tenían que ser guardados en locales alquilados, por lo que no era práctico llevar a cabo los acondicionamientos necesarios que, de haberlos tenido en propiedad, no se hubieran dudado en realizar. Por ello, la Junta Directiva se plantea, entre sus objetivos a conseguir, la adquisición de una sede propia y un lugar de depósito y custodia de todas las pertenencias de la Cofradía, sede que serviría también para las pertinentes reuniones de hermanos, celebraciónes de asambleas, charlas, coloquios, catequesis, exposiciones, etc... La adquisición se llevó a cabo en 1997.

En 1998 la Junta de Gobierno aprobó la adquisición de una imagen propia de la Cofradía: El Cristo Crucificado en su Divina Misericordia. Esta imagen, muy esperada por todos los hermanos, fue esculpida por el imaginero sevillano D. Luis Alvarez Duarte.

La elección de este escultor no fue casual, puesto que contaba con una larga trayectoria artística destacando, ya desde su adolescencia, por la realización de la imagen de la Virgen de los Dolores, destinada a la Parroquia de San José Obrero de Sevilla. Posteriormente realizó una talla de la Virgen de Guadalupe, de espectacular belleza, que le catapultó a la fama.

También esculpió una talla de la Virgen Dolorosa para la Hermandad de la Expiración de Granada, ubicada en los Escolapios, que peregrinó a Roma llevada por costaleros al estilo de Sevilla, siendo la primera vez que se entró de esa forma en el Vaticano. El acto fue incluido en el programa de conmemoración de la llegada del tercer milenio y la imagen presidió el Angelus y una Misa en el Altar Mayor de Bernini, casi encima de la tumba de San Pedro.

El imaginero comenzó la talla del Santísimo Cristo en su Divina Misericordia en 1998. La imagen representa a nuestro Señor crucificado y muerto. Su estatura es de 1,80 m. , está hecha en madera de cedro del Líbano -árbol representativo de Tierra Santa- y caoba de Brasil. Las prestigiosas y creadoras manos de Álvarez Duarte han conseguido de esta imagen un rostro sereno y dulce que nos presenta la buena muerte de nuestro Redentor y, al mismo tiempo, nos invita a la oración y al recogimiento. La figura fue bendecida el 8 de Abril de 2000 y quedó expuesta al culto público en su sede canónica de la Iglesia Parroquial de Nuestra Señora del Rosario de Roquetas de Mar.

Los Signos de la Hermandad son: un escudo con un corazón traspasado por siete espadas y rodeado por una corona de espinas. La medalla y el cordón de la Hermandad que deberán ostentar los hermanos será igual que el escudo. La medalla será calada y el cordón trenzado en plata y negro.

Los penitentes que acompañan en el desfile procesional del Miércoles Santo a Nuestro Padre Jesús el Nazareno visten túnica y capirote morado que contrasta con la capa y el cíngulo dorados. Por su parte, los que acompañan al Santo Entierro y a la Virgen de los Dolores, lo hacen con túnica y capirote negros, siendo la capa y el cíngulo de color blanco. Los penitentes que desfilan con La Soledad el Viernes Santo visten el mismo hábito descrito para el Santo Entierro, pero sin capa.

La Hermandad realiza su desfile procesional como Cofradía todos los Miércoles, Jueves y Viernes Santos de cada año. El orden de salida es el siguiente:

- Cruz parroquial
- Cruz de guía
- Estandarte
- Banda de cornetas y tambores
- Penitentes
- Camareras
- Paso
- Presidencia, compuesta por:
- Consiliario
- Hermano mayor
- Representación de otras cofradías

La Cofradía de Nuestra Señora de los Dolores es una cofradía de Penitencia y una Asociación pública de fieles cristianos que, en estrecha hermandad, son conscientes de su pertenencia a la Iglesia, erigida canónicamente con el fin primordial y específico de promover el culto público a los Misterios de la Pasión, Muerte y Resurrección del Señor, al Santísimo Sacramento de la Eucaristía, a la Santísima Virgen, especialmente en su advocación de Nuestra Señora de los Dolores en su Soledad, así como a nuestro Padre Jesús el Nazareno y a los Santos. Se rige por las normas del Derecho Universal de la Iglesia, por el Derecho Canónico, por las normas publicadas por el Obispo de la diócesis, por los Estatutos y por las normas de régimen interno.

Tiene como fin general dar testimonio de la fe cristiana en el hogar, trabajo, diversión y en cualquier otro aspecto de la vida de los creyentes, así como en la celebración de los grandes misterios cristianos, con especial atención a la Semana Santa y los domingos como día de culto. Practicar la fraternidad cristiana entre los hermanos y para con todos, brindar -sobre todo a los jóvenes- un camino de formación cristiana y potenciar las obras caritativas y asistenciales de sus miembros.

La Sede de la Hermandad se sitúa en la calle Velázquez nº 17 de Roquetas de Mar

IV. DESARRROLLO DE LA SEMANA SANTA EN ROQUETAS DE MAR DESDE EL AÑO 1991

Los desfiles procesionales de La Semana Santa en Roquetas de Mar, desde la aparición de la Cofradía de Ntra. Sra. de los Dolores en el año 1991, se venían desarrollando siguiendo unos itinerarios previamente determinados. Con el tiempo se constató que no eran los más adecuados ya que se recorrían algunas zonas descampadas, sin apenas gente, por lo que, en 1998, se modificaron dichos itinerarios estableciéndose los recorridos actuales.

En el Domingo de Ramos se recibe a Jesús con la procesión de *"Las Palmas"*, conmemorando así su subida a la ciudad de Jerusalén y la salida a su encuentro de los niños judíos con ramos de palmas. A continuación, en la celebración de la Eucaristía, cada año

se escucha la Pasión tal y como viene recogida en Los Evangelios. A través de estas lecturas y del sufrimiento y fracaso que experimenta el ser humano a lo largo de su vida, se puede vivenciar la crudeza de la realidad que vivió Jesús. Estos actos se llevan a cabo, por la mañana, en Roquetas de Mar y Las Marinas y, por la tarde, en el Puerto de Roquetas. La procesión de Las Palmas no es propia de la Cofradía y se hace en colaboración.

El Lunes, Martes y Miércoles Santo se celebran con una Eucaristía por la tarde en la que se leen las tres actitudes de Pedro, Judas y María de Betania ante Jesús. Ello invita a que el ser humano busque momentos de silencio para poder encontrarse y, de alguna manera, verse reflejado en estas actitudes. A tenor de lo mencionado, el Lunes y Martes Santo se celebra la Penitencia, siendo ésta comunitaria en el año 2000 .

Desde el año 1999, a las 21,30 h. de la noche del *Martes Santo*, sale a la calle la procesión del Santo Cristo de la Expiración.

Nuestro Padre Jesús Nazareno se procesiona *el Miércoles Santo* desde 1993. Esta imagen se encontraba muy abandonada y deteriorada, siendo rescatada del olvido y restaurada por la Cofradía. No se trata de una talla valiosa en su aspecto artístico, pero tiene un gran valor sentimental y religioso para el pueblo.

El Jueves Santo invita a la intimidad entre amigos y hermanos. Es cuando Jesús nos deja su pan, nos lava los pies y nos habla de amor. Por todo ello, en Roquetas de Mar, se conmemora La Última Cena con la Misa de la Cena del Señor (19 ó 20 h). En la noche del Jueves salen en procesión El Cristo Crucificado y María Santísima de los Dolores (22h). En Las Marinas, a esta misma hora, se celebraba un Vía Crucis que, a partir del año 1999, pasó a la madrugada del Viernes Santo.

A partir de 1998 comenzó a celebrarse la Hora Santa en Roquetas de Mar (22.30 h) y, desde el año 2000, también se acompaña al Santísimo en la Hora Santa de las Marinas (23 h).

La celebración del *Viernes Santo* comienza en Roquetas de Mar a las 6 de la mañana con un Vía Crucis para venerar el Árbol de la Cruz donde estuvo clavada la Salvación del mundo. En Las Marinas, desde el año 99, se viene realizando el Vía Crucis también en la mañana del Viernes, sobre las 11 h. Después se celebran los Santos Oficios, siendo por la mañana en Las Marinas y por la tarde en Roquetas de Mar.

Durante la tarde y noche del Viernes Santo los roqueteros salen a las calles para ver los pasos del Santo Entierro (17 h), con la figura del Cristo Yacente y un sepulcro, fabricado en cristal y madera, hecho por la Cofradía, ya que el anterior sufrió un gran deterioro.

Tras el Sepulcro se procesiona a la Virgen de los Dolores. Esta procesión es considerada oficial en Roquetas de Mar, por lo que la imagen va acompañada por las autoridades civiles.

También El Viernes Santo, a las 22,30 horas, sale la imagen de la Soledad, cuyo trono es llevado por 35 costaleros. Este paso está precedido por la Cruz de Guía, portada por un penitente vestido con una túnica negra, y por su Estandarte. Los penitentes que acompañan a la Virgen pueden vestir con túnica morada y cíngulo dorado, con túnica blanca y cíngulo burdeos o con túnica negra y cíngulo blanco. Las Camareras de la Virgen visten

de negro, llevando como complemento unos guantes negros y una flor morada. Las autoridades acompañan a la imagen situados detrás del trono y, tras éstas, desfila la banda de música.

En la noche *del Sábado Santo al Domingo de Resurrección* toda la Comunidad cristiana se reúne para cantar la afirmación central de su fe: *"¡Aleluya, el Señor ha resucitado y vive con nosotros para siempre!*". Esta Vigilia Pascual se celebra en las distintas parroquias del municipio hacia las 11 de la noche.

El Domingo de Resurrección se vive con una especial alegría que contrasta con el recogimiento vivido en las jornadas precedentes. *¡Jesús ha resucitado, sigue vivo para siempre y está presente entre nosotros!*. Es la luz y el alimento de nuestra fe y se nos muestra como Hermano y Señor nuestro. Por ello el Domingo de Resurrección se festeja con la celebración de Eucaristías en las diferentes parroquias de Roquetas de Mar.

SEMANA SANTA: AYUNO O COMENSALISMO

Manuel Francisco Matarín Guil

El ayuno, en su acepción más simple, significa privarse de comer algunos manjares o alguna comida diaria. Si exceptuamos la religión de los antiguos persas, en la mayoría de las otras religiones figuraba el ayuno. En la actualidad las tres religiones más importantes mantienen y conservan el ayuno dentro de su doctrina. Los musulmanes ayunan durante el mes del Ramadán, no tomando alimento alguno desde la salida hasta la puesta del sol. Los judíos ayunaron primeramente en las fiestas de las Expiaciones, según se lee en el Levítico (23.27), con posterioridad establecieron cuatro ayunos nacionales, en el cuarto, quinto, séptimo y décimo mes, recordando los sufrimientos que padecieron durante el sitio de Jerusalén, y el ayuno de Purim en la conmemoración del peligro que corrieron en tiempo de Asuero.

Antes de pasar a tratar sobre el ayuno cristiano, vamos a relatar someramente algo sobre el ayuno musulmán. Este ayuno básicamente se centra en el mes de Ramadán, se corresponde con el noveno mes del calendario lunar islámico y su duración varia entre veintinueve y treinta días[1]. La mejor manera de saber si comienza el Ramadán es cuando se divisa la luna nueva al atardecer del día veintinueve del octavo mes, entonces comienza el ayuno al día siguiente, si por el contrario, no se percibe la luna por causa de algún accidente meteorológico, el Ramadán comienza al día siguiente, después del día treinta del octavo mes. Se entiende que la visión de la luna nueva ha de ser efectiva. Si el creyente no la ve, pero oye a un testigo digno de su confianza decir que la ha visto y él le cree, debe comenzar el ayuno. Las obligaciones que comporta este ayuno son muy exigentes y el

[1] El calendario musulmán es un calendario lunar de doce meses. Cada mes consta de veintinueve días, cinco horas, cinco minutos y treinta y cinco segundos. El año lunar de doce meses cuenta con 359 días, once días más corto que un año solar. El calendario se divide en ciclos de treinta años, ya que la duración media del mes lunar es de 29´53 días, lo que supone una diferencia al año de ocho horas y media. Durante los diecinueve años primeros, tiene veintinueve días y durante los once restantes, tiene treinta días. Esto sitúa al calendario en concordancia con la luna, con una diferencia de tres segundos (Mustafá, 2002: 6).

devoto debe cumplirlas a rajatabla, so pena de romper el ayuno. Entre ellas destacaremos las siguientes: cada noche, antes de despuntar el día siguiente, debe hacer intención de ayunar, si no renueva la intención cada noche, aunque ayune, éste no será válido. Mientras esté ayunando no debe permitir que entre en su sangre, intencionadamente, comida, bebida, tabaco o enema y si entra algo sin intención como polvo, moscas o agua al enjuagarse la boca no invalida el ayuno. Abstenerse absolutamente de mantener relaciones sexuales. El emitir semen involuntariamente no anula el ayuno (Mustafá, 2002: 3).

El ayuno se completa desde el alba hasta la puesta del sol. Los musulmanes se levantan de madrugada, toman un almuerzo ligero acompañado de agua para beber, dejando de comer y beber al despuntar el sol. El ayuno se rompe justo tras la puesta de sol, tomando dátiles y agua o zumos, cuando el almuédano llama a la oración. Sin embargo esta comida no es preceptiva, pudiéndose emplear cualquier comida o bebida legal para romper el ayuno diario. El desayuno comienza después de la Oración de la Noche y después de una Oración Nocturna Especial (Ruiz, 2002: 1-2).

Las comidas que se hagan al anochecer, después del ayuno diario, no deben ser más copiosas que las que se toman en el tiempo ordinario, así como su calidad media debe ser aceptable, limitando mucho las mezclas afín de que no hagan daño al estómago. Después de la cena los musulmanes se encaminan a las mezquitas para realizar la Oración Nocturna Especial, que se practica comunitariamente después de la habitual Oración de la Noche. Dirige la oración un Recitado que haya memorizado el Corán entero, si no se encuentra un individuo tal se recurre al musulmán que más se lo sepa de memoria y si tampoco hay ninguno disponible, cualquier creyente lee el Corán durante la oración. El que asista todas las noches a esta oración oirá el Libro Santo íntegramente al acabar el Ramadán (Ruiz, 2002: 2).

Muchos creyentes se retiran a las mezquitas donde se recluyen el mes de Ramadán pasando las horas meditando, rezando y leyendo el Corán, alimentándose de lo que les llevan sus familias o los donativos que generosamente dan los fieles a las mezquitas, pues otro de los objetivos del Ramadán es que los fieles muestran su generosidad con los más necesitados, siendo habitual que durante ese mes los vecinos repartan a los pobres comida, ropa y dinero. Mucha gente se desplaza a la mezquita de su barrio o pueblo para desayunar viandas consistentes en fruta, comida y bebida, que los vecinos previamente han donado a la mezquita, creándose un ambiente amistoso, intercambiándose la comida entre todos (Ruiz, 2002:4).

El final del Ramadán se celebra el primer día del mes décimo. El veintinueve del Ramadán la gente se congrega en la calle después de la puesta de sol para ver el nuevo cuarto creciente en el horizonte occidental hacia donde se pone el sol, declarándose así el final del ayuno. Si no se avista la luna, se amplia el Ramadán en un día. Este día final la gente se ducha o baña por la mañana, desayuna, se pone su mejor ropa y se dirige al lugar de la concentración que, si es posible, se encuentra al aire libre, en alguna explanada preparada al efecto. Dirige las oraciones el imán que también pronuncia un sermón, al finalizar la gente se saluda, se abraza y se felicitan por haber llevado a buen fin el ayuno. La gente pasa el día de asueto, visitando familiares y amigos, yéndose al campo u organizando fiestas en los clubs sociales o lugares de trabajo (Ruiz, 2002:3-4).

Naturalmente que este planteamiento idílico no se cumple en muchas ocasiones, bien no cumpliendo el ayuno o como dice Sheij Kamal Mustafá (2002: 6) no debemos *enterrar la cabeza en un saco lleno de comida al atardecer y malgastar la noche roncando.*

En el Antiguo Testamento[2] son numerosas las alusiones que se hacen al ayuno como expiación de un pecado, ya sea particular o comunitario, en un contexto de luto y tristeza *Las gentes de Nínive creyeron a Dios y pregonaron ayuno y se vistieron de saco desde el más grande al más pequeño* (Jonás 3.5) *El día veinticuatro del mismo mes se reunieron los hijos de Israel en ayuno, vestidos de saco y cubiertos de polvo* (Nehemías 9.1). En otras ocasiones es el mismo Yavé el que responde a las preguntas de sus devotos como hace con Saraser *Habla a todo el pueblo de la tierra y a todos los sacerdotes, diciendo: Cuando hace setenta años ayunasteis el quinto y el séptimo mes ¿ayunasteis para mí?* (Zacarías 7.5), se refiere al concepto distinto que Dios y sus fieles tienen del ayuno, pues mientras los hombres ayunan por mandato y por un cierto sentido ritual, Dios quiere otra clase de ayuno que clarifica y pone en boca del profeta Isaías (58.5-6) *¿Es acaso así el ayuno que yo escogí, /el día en que el hombre se mortifica? / ¿Encorvar la cabeza como un junco / y acostarse con saco y ceniza? / ¿A eso llamáis ayuno / y día agradable a Yavé? / ¿Sabéis que ayuno quiero yo?, / dice el Señor, Yavé: / Romper las ataduras de iniquidad, deshacer los haces opresores, / dejar libres a los oprimidos y quebrantar todo yugo…*

Aunque los ayunos más comunes duraban un día, desde el amanecer al anochecer, la Biblia cita ayunos de tres días, siete días, tres semanas y cuarenta días, como el que practicó Moisés *Estuvo Moisés allí cuarenta días y cuarenta noches, sin comer y sin beber* (Éxodo 34.28) y Elías *Levantóse, pues, comió y bebió, y anduvo con la fuerza de aquella comida cuarenta días y cuarenta noches hasta el monte de Dios, Horeb* (I Reyes 19.8).

Todos estos ayunos son espontáneos, no periódicos, se realizan cuando el pueblo tiene necesidad de purgar algún pecado, una afrenta, un hecho luctuoso: una derrota en la guerra, la muerte de un familiar, etc. La Ley mosaica estableció ayunar el Día de la Expiación, reconociéndose ese día como "día del ayuno" *lee las palabras de Yavé, oyendo el pueblo en el templo en un día de ayuno y oyendo todos los que vienen de todo Judá y de sus ciudades* (Jeremías 36.6). Después del cautiverio de los israelitas se establecieron intervalos regulares para la celebración del ayuno para recordar desastres desastres acaecidos al pueblo de Israel *Así dice Yavé de los ejércitos: El ayuno del cuarto mes, y el ayuno del quinto y el ayuno del séptimo y el ayuno del décimo se tornarán para la casa de Judá en gozo y regocijo y en festivas solemnidades. Amad, pues, la verdad y la paz* (Zacarías 8.19).

Otro de los ayunos importantes del pueblo judío es el ayuno anterior a la fiesta del Purim, instaurada para celebrar su salvación por intermedio de la reina Ester en tiempos del rey Asuero de Persia, cuando el ministro Amán decidió exterminar al pueblo judío por el odio que sentía hacia el tío de la reina Ester, Mardoqueo (Ester 9.31). La fiesta recibe ese nombre porque Amán echó a suerte (*pur*) el día de la matanza de los judíos y recayó en el día trece del mes de Adar, derrotado y muerto Amán, el rey Asuero mandó celebrar la fiesta

[2] Los datos bíblicos están tomados de *Sagrada Biblia.* Biblioteca de Autores Cristianos. Madrid, Nácar-Colunga. 1986.

todos los años el día 14 y 15 del mes de Adar (Ester 9.21), actualmente se corresponde con los meses de febrero y marzo.

Visto el ayuno de las dos religiones monoteístas que tienen raíces e influencias en la cristiana vamos a analizar todo lo relativo a éste, que ya desde los primeros tiempos de Jesús se hizo patente. Como ya hemos visto el ayuno que se había hecho práctica común entre el pueblo judío, fue continuado después por los cristianos. El Nuevo Testamento es prolijo en mencionar el ayuno: *…y siendo peligrosa la navegación por ser ya pasado el ayuno* (Hechos 27.9), *ayuno dos veces a la semana* (Lucas 18.12), Jesucristo ayunó cuarenta días en el desierto *Entonces fue llevado Jesús por el Espíritu al desierto para ser tentado por el diablo y habiendo ayunado cuarenta días y cuarenta noches, al fin tuvo hambre* (Mateo 4.1-2). En cierto modo fue Jesucristo el que en cierta forma dejó instituido el ayuno entre sus seguidores, cuando estando sentado a la mesa en casa de Leví el de Alfeo, contestó a las preguntas de los publicanos de la siguiente manera: *Los discípulos de Juan y los fariseos ayunaban. Vienen pues, y le dicen: ¿Por qué, ayunando los discípulos de Juan y los fariseos, tus discípulos no ayunan? Y Jesús les dijo: ¿Acaso pueden los compañeros del esposo ayunar mientras está con ellos el esposo? Mientras tienen con ellos al esposo no pueden ayunar, pero días vendrán en que les arrebatarán el esposo, entonces ayunarán* (Marcos 2.18-20) y recomendó a sus discípulos que ayunaran, pero no para que los hombres lo supieran, sino para que únicamente Dios fuera el receptor de ese sacrificio *Tú cuando ayunes, úngete la cabeza y lava tu cara para que no vean los hombres que ayunas, sino tu Padre que está en lo secreto; y tu Padre, que ve en lo secreto, te recompensará* (Mateo 6.17-18).

La Iglesia Católica ha preceptuado a lo largo de la historia esta celebración intrínsecamente religiosa, donde debería primar el ayuno y la abstinencia y ha derivado hasta unos límites paganos donde reina el más profundo comensalismo. El ayuno, juntamente con la abstinencia, conforman el V Precepto de la Iglesia. Ésta a lo largo de los siglos ha ido promulgando una serie de leyes y preceptos en torno a estos dos temas regulándolos hasta límites insospechados.

Los tratadistas católicos hacen una distinción entre ayuno eucarístico y ayuno eclesiástico. El primero precede a la comunión y antiguamente exigía la abstención de todo alimento, tanto sólido como líquido, desde las doce de la noche de la víspera hasta después de comulgar, ahora se permite la comida hasta una hora antes de la comunión. El ayuno eclesiástico es tan antiguo como la Iglesia. En él hay que distinguir la cantidad y calidad de los alimentos[3]. Por la primera sólo se podía hacer una comida al día a la que se podía unir una pequeña y ligera colación por la noche. En cuanto a la calidad de los alimentos a consumir se prohibían terminantemente durante la Cuaresma los huevos y los derivados de la leche, las carnes que manaban sangre y la mezcla de carne y pescado. Sin embargo, con las bulas podían comerse los dos primeros alimentos, a excepción de los viernes y días de abstinencia en que la carne está terminantemente prohibida.

[3] Antes de continuar quiero hacer constar que cuando hablo en pasado me estoy refiriendo a los preceptos y normas en uso antes del Concilio Vaticano II que cambió muchos de ellos, igualmente los años sesenta trajeron una relajación de las costumbres y un descreimiento de aquella juventud, que hoy treinta años después conforman la masa adulta de la población y prácticamente no siguen las reglas de la Iglesia.

El ayuno eclesiástico obliga a todos los fieles católicos desde los veintiún años. Es además obligatorio durante toda la Cuaresma, excepto los domingos; las Cuatro Témporas, vísperas de Navidad, Pentecostés, de los apóstoles Pedro y Pablo, Todos los Santos y Asunción de la Virgen, así como otro cualquier día determinado por la costumbre, como ocurre en Alboloduy el día de San Marcos, que era de ayuno obligatorio para los agricultores y sus animales de carga, como resultas del voto de acción de gracias expresado por el pueblo, a mediados del siglo XIX, como agradecimiento a haber acabado con una epidemia de langostas que asolaba la zona. Quedaban dispensados del ayuno eclesiástico los mayores de sesenta años, los enfermos, por motivo del trabajo o por la condonación del mismo.

Para aquellos curiosos/as que tengan interés en profundizar en el V Precepto les aconsejo la consulta de la obra del padre Juan B. Ferreres *Compendio de Teología Moral*, publicado por Eugenio Subirana en 1923 y en cuyo tomo primero, a partir de la página 413, en treinta y dos artículos, él mismo se pregunta y responde sobre los preceptos del ayuno y de la abstinencia, llegando en su apreciación a aspectos insospechados. Por ejemplo, se hace preguntas del tenor siguiente: *¿Es lícito en día de ayuno tomar algún bocado de alimento antes de la bebida para que ésta no dañe? ¿Quebrántase el ayuno tomando pastillas? ¿Qué cantidad de alimento puede tomarse en la colación?* y así sucesivamente, naturalmente para todas tiene su preceptiva respuesta. Para las pastillas responde que *no parece ilícito tomarlas por remedio y en poca cantidad. Y basta cualquier excusa razonable para que no haya en ello culpa ninguna, v. gr. para ayudar la digestión, fortalecer el estómago, quitar el mal olor de la boca, conservar la voz y otras semejantes* (Ferreres, 1923: 419).

El espacio de tiempo que a nosotros nos interesa para este breve trabajo es el tiempo cuaresmal. Según Gil Tamayo la Cuaresma no surgió desde el principio del cristianismo, tal y como la conocemos en la actualidad, sino que se ha ido gestando a lo largo de los siglos, pero siempre referida a la celebración pascual. Se fijó a mediados del siglo II, relacionándola con la Pascua judía, fue el papa Víctor (189-198) el que la fijó el domingo siguiente a la pascua judía, no sin dura y ácida controversia. Es a partir de este momento cuando comienza a surgir la idea de un ayuno riguroso que fuera preparatorio de la fiesta. Comenzó con un ayuno comunitario de los días Viernes y Sábado Santo, que formaron el Tríduo Pascual con el domingo de Resurrección. En el siglo III este ayuno, previo a la Pascua, se prolongó a las tres semanas anteriores coincidiendo con la preparación de los catecúmenos para el bautismo de la noche pascual.

En el siglo siguiente, tomando a Jesucristo como modelo, ya que ayunó en el desierto cuarenta días y cuarenta noches, toman como tiempo de ayuno los cuarenta días anteriores a la Semana Santa, de donde proviene el nombre de Cuaresma. Se estableció como primer día de Cuaresma el miércoles de Ceniza, excluyendo posteriormente del ayuno los sábados que recibieron los nombres de *quincuagésima*, *sexagésima* y *septuagésima*, que fueron suprimidos por el Vaticano II (Gil, 2000:1-2).

Con el correr de los tiempos la dureza del ayuno se fue mitigando con las distintas dispensas y privilegios, hasta llegar a la actualidad en que ha quedado reducido simbóli-

camente a una pequeña parte de la población que aún lo cumple, especialmente los viernes de Cuaresma y más rigurosamente el Viernes Santo.

En un principio el ayuno cuaresmal vino acompañado de una abstinencia en el consumo de ciertos alimentos sobre todo carne y productos provenientes del mundo animal, incluso la leche y los huevos. Hasta el vino, en ciertas épocas, fue considerado elemento prohibitivo.

Al contrario que el ayuno, que, como hemos visto, obligaba a los mayores de veintiún años, la abstinencia obligaba a todos los cristianos que tuvieran siete años cumplidos. Según el Canon 1252 de sola abstinencia eran todos los viernes del año, de abstinencia y ayuno juntamente el miércoles de Ceniza, los viernes y sábados de Cuaresma, los días de las Cuatro Témporas, las vigilias de Petencostés, de la Asunción de la Virgen, de Todos los Santos y de la Natividad de Jesucristo. Estos períodos quedaron muy reducidos para todos aquellos que tomaban la Bula de Cruzada que fue concedida a España y Portugal (Ferreres, 1923: 413-414).

Con el paso del tiempo, una cierta relajación de las costumbres, un descreimiento religioso galopante y sobre todo el aumento progresivo del nivel de vida han dejado prácticamente obsoleta la idea de la abstinencia de carne. Isabel González Turmo (1992: 72-73), ha constatado en sus trabajos de campo que las personas con la que ella ha trabajado, menores de cincuenta años, casi ninguna hacía abstinencia, dependiendo de la clase social a la que perteneciera. Las mujeres mayores de clase alta se sometían a ella en un cien por cien, mientras que las de clase baja seguían comiendo lo que habían cocinado durante todo el año: legumbres, verduras, hortalizas, pan, etc.

Durante siglos la preocupación fundamental de la Humanidad ha sido luchar por conseguir el alimento diario, que, para las clases menos pudientes, la gran mayoría, pasaba por una comida muy parva, reservándose el consumo de carne para las grandes ocasiones, por ello el abstenerse de comerla era un gran sacrificio, pero hoy, que la carne está al alcance de la inmensa mayoría de los bolsillos de los ciudadanos, el dejar de consumir carne un día no pasa de ser una anécdota, ya que como veremos más adelante, se ha sustituido por una serie de manjares que, lejos de ayudar al ayuno, hacen que en esos días de Semana Santa se tomen más alimentos que los días normales.

Ante esta reflexión podemos preguntarnos ¿Existe una gastronomía específica de Semana Santa? En sentido estricto creo que no, ya que los platos que se consumen en esos días se pueden cocinar a lo largo del año. Pero la reunión de los mismos formando un menú es la característica especial de esta cocina.

Cada nación, región, comarca, pueblo y aún si afinamos más, cada familia tiene su menú especial para estas fiestas pascuales. A continuación presento un menú elaborado por una familia de Alboloduy y que se ha mantenido inalterable a través de los años. Es un menú carente de cualquier clase de carne, basado primordialmente en el bacalao salado, los huevos y la leche. Se compone de:

Primer plato:	Potaje de garbanzos
Segundo plato:	Tortilla de bacalao
Postre:	Huevos a la nieve o arroz con leche.

Potaje de garbanzos. En una olla con agua se ponen garbanzos, habichuelas blancas, tomate, perejil, sal, aceite, cebolla, una cabeza de ajos, laurel, unos buñuelos y un poco de bacalao. Cuando todo está guisado se agregan las patatas y el azafrán. El tomate se puede sustituir por un orejón, que es un tomate seco y salado.

Tortilla de bacalao. Para quitarle la sal, se pone el bacalao en agua la noche anterior. En una sartén con aceite hirviendo se van echando los trozos de bacalao, previamente enharinados. Cuando todo el bacalao está frito se echa en otra sartén con un poco de aceite y se baña con un batido de varios huevos, se le va dando la vuelta hasta que la tortilla quede jugosa.

Huevos a la nieve. Se pone a cocer leche con canela, azúcar y unas cáscaras de limón. Aparte se separan las yemas de los huevos, de las claras, que se montan a punto de nieve. Cuando la leche comienza a hervir, se agregan cucharadas de clara montada al recipiente, donde se dejan cocer durante unos minutos, se sacan y se colocan en una fuente. Cuando toda la clara ha sido cocida, se vacia la leche en la fuente, dejando una poca para deshacer las yemas, que se vierten sobre las claras.

Arroz con leche. En una cazuela con agua se pone el arroz, azúcar y unas cáscaras de limón. Cuando el arroz está casi guisado, se agrega leche en la cantidad que cada uno desee. Se aparta y se espolvorea con un poco de canela

Cuando la adquisición del pan era difícil con estas comidas se consumían *buñuelos*. Estos se hacen de la siguiente manera: En un lebrillo ponemos agua caliente, levadura y un poco de sal. Se mueve un poco con las manos y muy despacio se le va agregando harina. Cuando se ha disuelto toda la harina, batimos bien, igualmente con las manos, y dejamos reposar un tiempo, hasta que veamos que la masa ha crecido.

En una sartén grande se pone aceite en abundancia y echamos pegotitos de masa abiertos por el centro. Con un hierro fino, parecido al utilizado en los churros, agrandamos este agujero dentro de la sartén. Cuando están dorados se sacan, colocamos en un lebrillo de barro y tapamos con un mantel (Matarín-Abad, 1995: 159-161).

Era una micrococina local basada en la autoproducción y el autoconsumo, hasta hace muy poco tiempo el único producto foráneo era el bacalao. Las verduras las obtenían de sus huertos, los garbanzos los sembraban en la sierra, los huevos de sus gallinas y la leche se la proporcionaban los pastores, que en estas fechas de Semana Santa acostumbraban a regalar leche el Jueves y Viernes Santos, a todos los propietarios que les vendían sus pastos[4] en la sierra para poder alimentar con ellos sus ganados y pastar en dichas tierras.

En estas fiestas, al igual que en otras similares: Navidad, patronales, etc., es cuando el comensalismo más se acentúa. Por lo que general y, como señala Isabel González Turmo (1992: 64), la tradición se transmite de mujer a mujer, siendo ésta la que diseña el menú y establece los platos a consumir, siendo los hombres meros comensales, ocasionalmente son los que invitan, a amistades o a familiares que viven en otras localidades, a participar en la comida ritual de estos días.

[4] Vendían los pastos de la sierra mediante un contrato verbal renovado anualmente. En ocasiones en lugar de dinero en metálico, el pastor se comprometía a llevar con su rebaño una o dos cabras del vendedor de los pastos para que éste tuviera leche fresca durante todo el año.

BIBLIOGRAFÍA

FERRERES, P. Juan B. (1923): *Compendio de Teología Moral*. Barcelona, Eugenio Subirana.

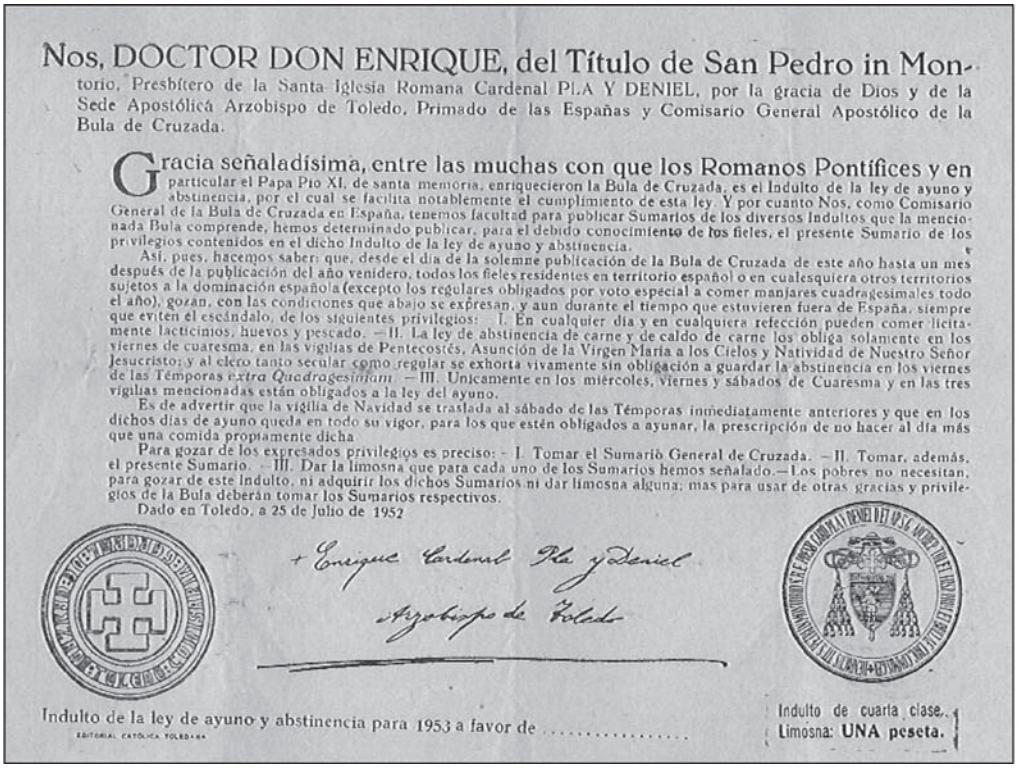
GIL TAMAYO, José María (2000): *El ayuno y la Cuaresma. Historia y práctica*. Tomado de Internet.
http://www.christusrex.org/www1/camino/cuaresma.html

GONZÁLEZ TURMO, Isabel (1992): "Rituales alimenticios y ocasiones festivas (2)". *El Folklore Andaluz. Revista de cultura tradicional. Alimentación y cultura en Andalucía*. 9. Sevilla, Fundación Machado; págs. 63-80.

MATARÍN GUIL, Manuel Francisco y ABAD GUTIÉRREZ, Julia (1995): *Etnografía y Folklore en un Medio Rural. Alboloduy (Almería)*. Almería, Instituto de Estudios Almerienses-Ayuntamiento de Alboloduy.

MUSTAFÁ, Sheij Kamal (2002): *El ayuno del Ramadán*. Tomado de Internet.
http://www.verdeislam.com/vi_00/VI_007.htm

RUIZ, Pedro José (Bilal) (2002): *Nociones sobre el mes de Ramadán*. Tomado de Internet.
http://www.webislam.com/numeros/2000/00_11/Articulos%2000...



Nos, DOCTOR DON ENRIQUE, del Título de San Pedro in Montorio, Presbítero de la Santa Iglesia Romana Cardenal PLA Y DENIEL, por la gracia de Dios y de la Sede Apostólica Arzobispo de Toledo, Primado de las Españas y Comisario General Apostólico de la Bula de Cruzada.

Gracia señaladísima, entre las muchas con que los Romanos Pontífices y en particular el Papa Pio XI, de santa memoria, enriquecieron la Bula de Cruzada, es el Indulto de la ley de ayuno y abstinencia, por el cual se facilita notablemente el cumplimiento de esta ley. Y por cuanto Nos, como Comisario General de la Bula de Cruzada en España, tenemos facultad para publicar Sumarios de los diversos Indultos que la mencionada Bula comprende, hemos determinado publicar, para el debido conocimiento de los fieles, el presente Sumario de los privilegios contenidos en el dicho Indulto de la ley de ayuno y abstinencia.

Así, pues, hacemos saber: que, desde el dia de la solemne publicación de la Bula de Cruzada de este año hasta un mes después de la publicación del año venidero, todos los fieles residentes en territorio español o en cualesquiera otros territorios sujetos a la dominación española (excepto los regulares obligados por voto especial a comer manjares cuadragesimales todo el año), gozan, con las condiciones que abajo se expresan, y aun durante el tiempo que estuvieren fuera de España, siempre que eviten el escándalo, de los siguientes privilegios: I. En cualquier dia y en cualquiera refección pueden comer lícitamente lacticinios, huevos y pescado. — II. La ley de abstinencia de carne y de caldo de carne los obliga solamente en los viernes de cuaresma, en las vigilias de Pentecostés, Asunción de la Virgen María a los Cielos y Natividad de Nuestro Señor Jesucristo; y al clero tanto secular como regular se exhorta vivamente sin obligación a guardar la abstinencia en los viernes de las Témporas *extra Quadragesimam*. — III. Unicamente en los miércoles, viernes y sábados de Cuaresma y en las tres vigilias mencionadas están obligados a la ley del ayuno.

Es de advertir que la vigilia de Navidad se traslada al sábado de las Témporas inmediatamente anteriores y que en los dichos dias de ayuno queda en todo su vigor, para los que estén obligados a ayunar, la prescripción de no hacer al dia más que una comida propiamente dicha.

Para gozar de los expresados privilegios es preciso: — I. Tomar el Sumario General de Cruzada. — II. Tomar, además, el presente Sumario. — III. Dar la limosna que para cada uno de los Sumarios hemos señalado.—Los pobres no necesitan, para gozar de este Indulto, ni adquirir los dichos Sumarios ni dar limosna alguna; mas para usar de otras gracias y privilegios de la Bula deberán tomar los Sumarios respectivos.

Dado en Toledo, a 25 de Julio de 1952

+ Enrique Cardenal Pla y Deniel
Arzobispo de Toledo

Indulto de la ley de ayuno y abstinencia para 1953 a favor de .....

EDITORIAL CATÓLICA TOLEDANA

Indulto de cuarta clase.
Limosna: UNA peseta.

Bula de Santa Cruzada emitida por el cardenal Enrique Pla y Deniel en 1952

SIMBOLOGÍA MARIANA EN LA HERÁLDICA DE LAS COFRADÍAS Y HERMANDADES DE LA SEMANA SANTA DE JAÉN.[1]

MARIAN SYMBOLOGY IN THE HERALDRY OF THE BROTHERHOODS OF THE HOLY WEEK OF JAÉN.

Andrés Nicás Moreno
Doctor en Historia
Del Colegio Heráldico de España y de las Indias

Resumen

El objeto de este estudio será el de documentar la presencia simbológica de la Virgen María, bajo distintas soluciones iconográficas, en la heráldica de las cofradías y hermandades de Pasión de la Semana Santa de Jaén, realizando primeramente una aproximación histórica sobre sus orígenes, así como su evolución heráldica a través de sus estatutos para a la postre, poder interpretar las figuras de estos blasones, que improntarán los escudos de una buena parte de los blasones cofradieros, donde encontraremos la presencia mariológica.

[1] La presente investigación, forma parte de una trilogía en la que se detallará la simbología mariana bajo múltiples manifestaciones y advocaciones, tanto a nivel de la heráldica cívica; NICÁS MORENO, A.: "Simbología mariana en la heráldica municipal de la provincia de Jaén". *Rivista Ammentu, Bollettino storico e archivístico del Mediterraneo e delle Americhe*, núm.25 (2024). Villacidro-Sardinia. Numero dedicato alla memoria di Professore Luigi Borgia. En https://www.centrostudisea.it/ammentu; como también en los escudos de los obispos de la Diócesis de Jaén: NICÁS MORENO, A.: "Simbología mariana en la heráldica de los obispos de la Diócesis de Jaén. (Siglos XIII-XXI)". *Actas del XV Congreso Virtual sobre la Historia de las mujeres*. Asociación de Amigos del Archivo Histórico Diocesano de Jaén, 2023. En https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9185690; al igual que de las Cofradías y Hermandades de Pasión en la Semana Santa giennense, objeto del presente estudio con el que finaliza la trilogía propuesta.

Palabras clave: Heráldica Semana Santa, Virgen María, mariología, simbología, iconografía, Jaén.

Abstract

The aim of this study will be to document the symbolic presence of the Virgin Mary, under different iconographic solutions, in the heraldry of the brotherhoods and brotherhoods of the Passion of Holy Week in Jaén, firstly by making a historical approach to its origins, as well as its heraldic evolution through its statutes, in order to be able to interpret the figures of these coats of arms, which will stamp the coats of arms of a good part of the brotherhoods' coats of arms, where we will find the Mariological presence.

Keywords: Holy Week heraldry, Virgin Mary, mariology, symbolism, iconography, Jaén.

I.- CONSIDERACIONES SOBRE LA HERÁLDICA DE LAS COFRADÍAS.

Ciertamente, las distintas cofradías y hermandades han carecido de estudios rigurosos que compendien los criterios de configuración de los elementos tanto externos como internos del blasón. Supletoriamente, se han seguido en el mejor de los casos, algunos de los principios que rigen la heráldica eclesiástica en general, insuficientes a nuestro juicio, para regular la composición armera de las hermandades, ya que no podemos olvidar que aunque las cofradías se definen como asociaciones eclesiales con personalidad canónica pública, erigidas por la autoridad eclesiástica, no están por ello únicamente vinculadas al ámbito eclesiástico por razones de constitución, ya que quienes las promocionan y acogen, se enraízan en el seno de la sociedad civil, con un contenido marcadamente antropológico vinculado a la tradición y como patrimonio de una cultura tanto material como inmaterial,

sustentado por aquellos que se acogen en su seno y participan a través de sus múltiples manifestaciones tanto culturales, estéticas, artísticas, antropológicas, musicales; como religiosas.

La heráldica cofrade se desenvuelve por ello de forma obligatoria entre lo sacro y lo secular, o lo religioso-laico, combinaciones que podrían resultar, a priori, extravagantes o antitéticas, pero que en nuestro caso, cobran un profundo sentido. Así la combinación alegórica de símbolos religiosos y laicos conviven sin oposición en una manifestación heráldica tan particular, tan poco estudiada, y aún menos reglamentada, sobre todo en lo que respecta a la utilización de títulos o de timbres heráldicos, como la corona real, siguiendo en este caso, el protocolo establecido por la propia Casa Real.[2]

Para cumplir estas exigencias, las distintas hermandades deberían seguir escrupulosamente el Decreto de 28 de enero de 2009, regulador del Estatuto marco de Cofradías y Hermandades de la Diócesis de Jaén, de 1 de febrero de 2010 y del Decreto de aprobación definitivo del Estatuto marco de 23 de febrero de 2011 en el que en el capítulo I, artículo 6, referente a las insignias se dice: *"Se puede describir aquí el escudo de la hermandad así como el hábito y otros distintivos si los hubiere.*[3] Como en particular del "*Decreto de aprobación de las normas para la concesión de títulos honoríficos en las cofradías y hermandades de la diócesis*", fechado el 14 de enero de 2001, y cuya entrada en vigor se decretó para el 17 de febrero del mismo año, según se aprecia en el epígrafe II, apartado B, relativo a los títulos institucionales que dice textualmente: "*Ninguna Cofradía o Hermandades*

[2] NICÁS MORENO, A.: "Sobre el título y timbre de corona real en la heráldica de las cofradías y hermandades giennenses". *Revista Pasión y Gloría*, núm.37 (2019). Agrupación de Cofradías y Hermandades de la Ciudad de Jaén.
[3] BOLETÍN OFICIAL ECLESIÁSTICO DE LA DIÓCESIS DE JAÉN, núm.1 (2011). "Decreto de aprobación definitiva del estatuto marco de Cofradías y hermandades de la Diócesis de Jaén, de 23-II-2011", pp.39-63

podrá ostentar el título de REAL sin un aval histórico explícito y bien documentado, reconocido como tal por la correspondiente Delegación Episcopal. El hecho de que S.M. el Rey, con anterioridad a esta normativa, hubiese recibido legítimamente el Título de Hermano Mayor de una Cofradía o Hermandad no justifica que ésta pueda usar el título de Real",[4] así como de los epígrafes de los decretos antes señalados de 28 de enero de 2009, regulador del Estatuto marco de Cofradías y hermandades de la Diócesis de Jaén, de 1 de febrero de 2010 y del Decreto de aprobación definitivo del Estatuto marco de 23 de febrero de 2011 en cuya introducción, en la observación cuarta se indica: *"El nombre de la Cofradía o Hermandad ha de expresarse en forma completa y sin ninguna alteración cuantas veces se repita. Los títulos (Ilustre, Real, Antigua …) han de probarse con la correspondiente documentación histórica".*[5]

Las cofradías fundadas en el siglo XVI, incluirán básicamente los símbolos de las órdenes que las acogieron, situación que ha ido cambiando a lo largo de los siglos, pues las creadas o vueltas a su resurgir a partir del siglo XVIII, deberían incluir los lugares de fundación y residencia de la hermandad, reproduciendo las piezas de los propios sellos de la parroquia que le sirve de sede canónica, utilizando para tal fin el Decreto sobre sellos parroquiales, aprobado por la Diócesis de Jaén el 14 de enero del 2000, cuya entrada en vigor para las aposiciones en tinta de nuevo cuño fue decretada para el día 11 de junio del mismo año, Solemnidad de Pentecostés, sustituyendo de forma

[4] BOLETÍN OFICIAL ECLESIÁSTICO DE LA DIÓCESIS DE JAÉN, núm.102 (2002). "Decreto de aprobación de las normas para la concesión de títulos honoríficos en las cofradías y hermandades de la diócesis", pp.8-10.
[5] BOLETÍN OFICIAL ECLESIÁSTICO DE LA DIÓCESIS DE JAÉN, núm.1 (2011). "Decreto de aprobación definitiva del estatuto marco de Cofradías y hermandades de la diócesis de Jaén de 23-II-2011".

oficial a los antiguos sellos parroquiales.[6]

La conveniencia de la adopción del contorno ovalado, como propio de la Iglesia, como además, la variedad de motivos que se pueden introducir, que abarcan desde el origen de la hermandad en conventos de órdenes religiosas en una primera etapa, hasta el carácter sacramental de la cofradía, las advocaciones y los fines que se persiguen, así como los lugares de residencia canónica en las de nueva creación a partir de los siglos XIX, XX o XXI, algunas de las cuales toman la historia de otras más antiguas, obligándose por lo tanto a la inclusión de las armas de las propias congregaciones religiosas bajo cuyo patrocinio fueron creadas, así como de las parroquias que actualmente las acogen, determina el blasonar con dos escudos acolados, para reunir y resumir en sus cuarteles la combinación y evolución histórico-heráldica de los elementos que configuran el devenir de las hermandades. En caso contrario, de adoptar tan sólo un blasón, sería imposible reunir todos los símbolos propios de la cofradía, por su extrema complejidad a la hora de abordar su lectura ante la amalgama de signos heráldicos o alegóricos a introducir, como ocurre en algunos de los siguientes ejemplos dentro de algunas hermandades.

Entendiendo que el escudo debe responder a una exigencia histórica y didáctica, la fórmula a seguir pasa necesariamente por la adopción de dos blasones ovales acolados, a semejanza de los que utilizan otras hermandades de Pasión en Andalucía y en la propia Ciudad de Jaén, a semejanza del que representa al propio la Agrupación de Cofradías y Hermandades de nuestra capital.

En las siguientes páginas, abordaremos la descripción heráldica al igual que la interpretación simbológica, semiótica, alegórica o emblemática de los

[6] BOLETÍN OFICIAL ECLESIÁSTICO DE LA DIÓCESIS DE JAÉN, núm.83 (2000). “Nota de la Secretaría General”, p.118.

blasones de las distintas cofradías de Pasión existentes en la actual Semana Santa de Jaén, que plasman en sus escudos, cualquier motivo mariológico, pues no son todas, de entre las 24 hermandades aprobadas canónicamente, las que presentan en su heráldica, motivos marianos, a pesar de que todas y cada una de ellas, sin excepción, titulan como cofradías o hermandades bajo alguna advocación mariana en particular, que como hemos indicado, no en todos los casos, se verá reflejada en sus blasones aprobados estatutariamente.

Como nota aclaratoria, todos los diseños de los blasones de este trabajo, han sido realizados por don © Miguel Calvo Verdú, a quien nuevamente, le agradezco su atención y dedicación con sus magníficas ilustraciones, que nos ayudan a entender la descripción armera de cada uno de los blasones de las distintas hermandades giennenses. Para la redacción del presente trabajo, seguiremos en todo momento, el orden cronológico según la antigüedad de la fundación de la hermandad o cofradía que detallaremos desde el punto de vista heráldico, histórico, simbológico y mariológico.

II.- HERÁLDICA DE LAS COFRADÍAS Y HERMANDADES DE LA SEMANA SANTA GIENNENSE CON SIMBOLOGÍA MARIANA.

II.1.- Pontificia y Real Cofradía del Santísimo Cristo Yacente y Siervos de Nuestra Señora de La Soledad.

Orígenes:

Fundada en 1556, en el Convento de Nuestra Señora de La Coronada de los PP. Carmelitas calzados; con el título de Cofradía de la Transfixión y Soledad de la Madre de Dios, siendo aprobadas sus constituciones el 11 de

julio del mismo año.

Durante la Cuaresma de 1579, el nuevo prior de los carmelitas calzados, mantuvo graves enfrentamientos y pleitos con los cofrades, lo que originó la formación de dos bandos, uno de los cuales trasladó la Cofradía al Convento de la Santísima Trinidad por sentencia favorable obtenida en el mismo año, en tanto que los cofrades fieles a la Orden carmelita promovieron la fundación de la Cofradía del Santo Sepulcro en el mismo convento de la Coronada en el mismo año 1579.

Entre los años 1581 y 1584 la Cofradía de la Transfixión se trasladó al Real Convento de San Francisco, permaneciendo con los franciscanos hasta la Desamortización en 1836.

Hacia 1752 quedó unida a la Congregación de la Vera Cruz, hasta que en 1940 fue restaurada, segregándose de la Vera Cruz, tomando el título de *Cofradía de Siervos de La Soledad y Santo Entierro*, quedando establecida canónicamente en la Iglesia parroquial de San Ildefonso, hoy Basílica Menor.

El 31 de diciembre de 1941, Francisco Franco aceptó el nombramiento de Gobernador Honorario. Llegado el año 1949 empezó a denominarse Pontificia y Real Cofradía, títulos que tomó de la Vera Cruz, de la que siglos atrás se había emancipado. En 1976, S.M. el Rey don Juan Carlos I aceptó el nombramiento de Gobernador Honorario.[7]

[7] ORTEGA SAGRISTA, R.: "Historia de la Cofradía de la Transfixión y Soledad de la Madre de Dios (I)". Diputación provincial de Jaén. *Boletín del Instituto de Estudios Giennenses (B.I.E.G.)*, núm.113 (1983). Extracto de la obra. ORTEGA SAGRISTA, R.: "Historia de la Cofradía de la Transfixión y Soledad de la Madre de Dios (II)". *B.I.E.G.,* núm.114 (1983). Extracto de la obra. ORTEGA SAGRISTA, R.: "La Cofradía de la Santa Vera Cruz de Jaén. Historia de su fundación en 1541". *B.I.E.G.*, núm.58 (1968), pp.64-67. MONTANÉ, J.: *Guía completa de la Semana Santa en Jaén*. Facsímil. Jaén. 1976, pp.40-42. AA.VV.: *Semana Santa en la Provincia de Jaén*. Gemisa. Bilbao. 1992, vol.II, pp.142-143. GARRIDO AGUILERA, J.C.: *Religiosidad popular en Jaén durante los siglos XV y XVI. Las Cofradías"*. Ayuntamiento de

Los títulos de Pontificia y Real los poseyó al haber quedado agregada a la Vera Cruz desde 1775 hasta el año 1940, año en la que La Soledad se separó de su matriz; por lo que a tenor de lo comentado con antelación, no tendría legitimidad para la utilización de los títulos de Real ni de Pontificia, salvo la corona real, no como timbre, sino surmontada sobre al anagrama mariano, para señalar con ella, la grandeza de la Madre de Dios, perfectamente compatible dentro del campo del blasón.

Armas y simbología:

Desconocemos por completo las primitivas armas, ya que de los estatutos fundacionales tan sólo se ha conservado el preámbulo, que en ningún momento establece noticia alguna sobre el particular.

Con posterioridad, el hecho de su agregación a la Congregación de la Vera Cruz en el siglo XVIII ocasionó el mismo uso armero, salvo que aumentó un nuevo motivo, cimando la tiara papal, con el anagrama de la Virgen María, surmontado por un globo terráqueo, todo de oro, y acompañado a diestra y siniestra por una hoja de palma de sinople, según podemos apreciar en la capilla de la Soledad en la Basílica Menor de San Ildefonso, su sede canónica.

En la actualidad el emblema de la Cofradía únicamente reproduce el anagramado mariano A y M, sobrepuestas ambas iniciales, y las hojas de palma acompañando a diestra y siniestra, todo de plata, sobre campo de sable, salutación mariana surmontada por una corona española real cerrada, compuesta por un círculo de oro y pedrería, con ocho florones y ocho perlas intercaladas, cerrada con ocho diademas guarnecidas, también de perlas, que convergen en un mundo de azur, con un ecuador y un semimeridiano de oro, y

---

Jaén. Murcia. 1987, p.41. ORTEGA SAGRISTA, R.: “Historia de las Cofradías de Pasión y de sus procesiones de Semana Santa en la ciudad de Jaén. (Siglos XVI al XX)”. *B.I.E.G.*, núm.10 (1956). Jaén, pp.25-30 y 57-60.

sumado de una cruz de oro, forrada la corona de gules. Corona real que entendemos como atributo de realeza por ser la Virgen María, la Madre de Dios, y no por otros motivos que seguidamente comentamos.

En los actuales estatutos aprobados en mayo de 1995, en el capítulo I, artículo 5.1 se dice: *"La insignia de esta pontificia y Real Cofradía la constituye el anagrama de A María, rodeado por dos palmas entrecruzadas en la base*, timbrado todo ello con la Corona Real de España", para seguir explicando en el artículo 5.2: "Este escudo será blanco sobre fondo negro*"*.

En cualquier caso la adopción del anagrama A MARIA, no sería la traducción correcta, sino que se debe leer como AVE MARIA, que invoca la salutación de la Anunciación, narrado en el evangelio de San Lucas, cuando Dios envió al Arcángel San Gabriel a Nazaret para visitar a una virgen llamada María. Al entrar donde estaba María, el ángel la saludó con la alabanza: "*Ave gratia plena: Dominus tecum: benedicta tu in mulieribus"*, salutación, que normalmente se continua cuando la Virgen visitó a su prima Isabel, encinta del futuro Juan el Bautista, que llena del Espíritu Santo, exclamó: "*Benedicta tu inter mulieres, et benedictus fructus ventris tui. Et unde hoc mihi ut veniat mater Domini mei ad me? Ecce enim ut facta est vox salutationis tuae in auribus meis, exsultavit in gaudio infans in utero meo. Et beata, quae credidisti, quoniam perficientur ea, quae dicta sunt tibi a Domino.*[8]

En relación a las palmas que acompañan al anagrama mariano, vienen a significar genéricamente la Victoria del Espíritu sobre la Carne.

[8] SALVADOR GONZÁLEZ, J.M.: "La Virgen de la Anunciación, un paradigma de humildad en la doctrina y en la imagen de la Edad Media·. En las emociones en el Mediterráneo antiguo y en el inicio de la era moderna". *Revista digital Mirabilia* núm.15 (2012/2), pp.319-321. Obra coordinada por ENRIC MALLORQUÍ-RUSCADELLA. En https://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/2012_02_14.pdf»

A modo de conclusión, podemos establecer que este emblema utilizado por la Cofradía, reproduce básicamente la segunda de las advocaciones titulares, por Nuestra Señora de la Soledad, que es como se conoce popularmente de forma abreviada a esta Congregación, dada la importancia del momento, cuya protagonista es la Virgen de la Soledad, ante el cuerpo de su hijo yacente.

II.2.- Antigua, Insigne, Real y Venerable Congregación del Santo Sepulcro de Cristo y de Siervos de la Orden Tercera de Nuestra Señora de los Dolores.

Orígenes:

Fundada en 1579 en el Convento de la Coronada de PP. Carmelitas calzados, sus primeros estatutos quedaron aprobados al siguiente año. La razón de su origen estriba en la discordia surgida entre algunos de los cofrades de la Cofradía de la Transfixión y Soledad y la Orden Carmelita.

Los cofrades vestían túnica blanca, con las insignias de las cruces del Santo Sepulcro bordadas sobre escudos. Las referencias de Ximénez Patón

son aclaratorias: *"era una de las más devotas y vistosas del mundo por sus insignias e imágenes"*. En la antigüedad fue conocida con el título de Cofradía del Santo Sepulcro y Entierro de Nuestro Señor Jesucristo. Residió en el Convento de la Coronada hasta que a finales del siglo XVII con motivo del traslado de este convento al interior de la población, pasó al Hospital de la Santa Misericordia de la Orden de San Juan de Dios, en donde permaneció hasta 1689, año en el que pasó al Convento de Santo Domingo hasta 1695, fecha en la que se estableció en la actual sede de la Iglesia parroquial de San Juan y San Pedro.

En el año 1727 la Cofradía fue erigida en Congregación de la Orden Tercera de los Siervos de Nuestra Señora de los Dolores (Servitas), y el 12 de agosto de 1756, obtuvo el título de Real, por merced de Fernando VI, constituyéndose en Patrono de esta Congregación, delegando su presencia en los cultos y actos que se celebraran, en el Corregidor de Jaén. Con posterioridad, S.M. el Rey, aceptó el nombramiento de Gobernador Perpetuo de la Cofradía el 9 de febrero de 1976.[9]

Armas y simbología:

En los estatutos del año 1921, y en el artículo 38 se señalaba: " *los congregados concurrirán a la procesión con el traje que de obligación llevarán y que será el de una túnica de lienzo negro con cola, cubierta la cara con un caperuz y un ceñidor o cordones en color blanco y negro y el escudo de la Corporación al costado.*".

[9] MONTANÉ, J.: *Guía completa*…, op. cit., pp.34-39. GARRIDO AGUILERA, J.C.: *Religiosidad popular en Jaén …,* op. cit., p.41.. ORTEGA SAGRISTA, R.:"Historia de la Cofradía de la Transfixión ..., op. cit., *B.I.E.G.* núm.113 (1983) y núm. 114 (1984) extracto de las obras. LÓPEZ PÉREZ, M.: *Insigne y Real Congregación del Santo Sepulcro y Siervos de la Orden Tercera de Nuestra Señora de los Dolores. Historia, tradición y religiosidad de cinco siglos*. Chica industrias gráficas. Jaén, 2006. Regesta de la obra.

La descripción del primitivo escudo la hallamos en el apartado séptimo de las disposiciones finales de los estatutos de la Cofradía, sancionados por el obispado el 23 de noviembre de 1987, con incorrecciones heráldicas: "*Escudo ovalado, partido, submontado (sic) por la Corona Real. En el campo superior la Cruz de Jerusalén, y en sus cuatro ángulos la misma cruz sencilla. En el campo inferior, el Corazón Sacratísimo de María de cuyo lado diestro sobresalen tres puñales y cuatro del lado siniestro, representativos de los Siete Dolores de la Virgen. Del corazón, que está rodeado de corona de espinas la cual lleva intercaladas rosas, sale una llama de fuego*".

La descripción heráldica más ajustada a precepto heroico sería la que sigue: Contorno oval, fileteado de oro. Cortado:[10]

I cuartel: En campo de plata, una cruz de Tierra Santa, de gules, que es una cruz potenzada, cantonada de cuatro crucetas griegas del mismo metal.[11]

II cuartel: En campo de sable, un corazón sangrante, de oro, del que brota una llama de fuego, atravesado por siete largas espadas de plata, tres a la diestra y cuatro a la siniestra, y cinchado por una corona de espinas de su color, intercalada de rosas, hojadas y talladas.

Timbre de corona real cerrada española.

La simbología del primer cuartel alude a la Orden del Santo Sepulcro, encargada de la custodia de los Santos Lugares y en especial el Sepulcro del Redentor. Se identifica por lo tanto con el primer título de la Cofradía, así como con las primitivas armas, que ha conservado en su integridad.

[10] NICÁS MORENO, A.: "Heráldica de las Cofradías del Santo Sepulcro y del Santísimo Cristo de las Misericordias". *Revista Alto Guadalquivir* (1993). Caja de Ahorros de Córdoba, p.21.
[11] CASCANTE, I.V de.: *Heráldica general y Fuentes de las Armas de España.* Salvat. Barcelona. 1956, p.112. ARMENGOL Y DE PEREYRA, A.: *Heráldica*. Labor, 2ª edición. Barcelona. 1947, pp.192-193.

El segundo cuartel representa la iconografía mariana de la Stabat Mater (Nuestra Señora de los Dolores), al traer el corazón atravesado por siete espadas, asociadas con los siete Dolores que padeció la Virgen Santísima, de clara influencia estética de la Orden Servita,[12] *armería posiblemente aumentada en el siglo XVIII a raíz de la erección de la Cofradía como Congregación de la Orden Tercera de los Siervos de Nuestra Señora de los Dolores (Servitas).*

El timbre de corona real, se debe a la concesión de este título por Fernando VII, como hemos comprobado.

Como consecuencia de la consulta que en el año 2009 la Cofradía me realizó para componer un blasón adecuado a la historia y a la heráldica de la Congregación, propuse para tal fin el escudo que aparece en un estandarte que posee la hermandad fechado en el año 1864 que bajo una composición de dos escudos acolados, trae en el de la diestra, las armas simplificadas del escudo de los Borbones, en tanto que el blasón de la siniestra carga las mismas piezas que configuraron su escudo oficial hasta el año 2010, fecha de aprobación de los actuales estatutos, todo ello timbrado por la corona real cerrada española, composición que ya se podía contemplar en las bambalinas del paso de palio de la Virgen de los Dolores, al igual que en la sigilografía empleada por la Cofradía para oficializar sus documentos internos. Escudo de la diestra con la armería de los Borbones, que lógicamente tuvo que introducirse en el año 1756, tras la concesión del título de Real a la

[12] JIMÉNEZ DELGADO, F.: "Elementos simbólicos de la Stabat Mater". *Revista Alto Guadalquivir* (1999). *Caja de Ahorros de Córdoba*. Jaén, p.21. CAÑADA QUESADA, R.: "Las Dolorosas de San Juan". *Revista Alto Guadalquivir* (1999).). *Caja de Ahorros de Córdoba*. Jaén, pp.38-39. LORITE CRUZ, P.J.: "Un breve análisis por la colección de Dolorosas de Jaén de Sebastián de Solís hasta Ana Rey, José Miguel Tirao Carpio y José Antonio Cabello Montilla". *Revista Pasión y Gloria*, núm.39 (2020). Agrupación de Cofradías y Hermandades de la Ciudad de Jaén. Jaén, pp.117-135.

Congregación por Fernando VII.

En los actuales estatutos aprobados en septiembre del año 2010, y en el capítulo I, artículo 6, correspondiente a los símbolos e insignias de la Congregación se transcribe íntegramente la descripción que del mismo realicé en la Revista Calvario, que reza así: “Escudos acolados en contorno oval, bajo un mismo timbre de corona española real cerrada, compuesta por un círculo de oro y pedrería, con ocho florones y ocho perlas intercaladas, cerrada con ocho diademas guarnecidas, también de perlas, que convergen en un mundo de azur, con un ecuador y un semimeridiano de oro, y sumado de una cruz de oro, forrada la corona de gules.

Escudo de la Diestra: Cuartelado en cruz y entado en punta:

Primer y cuarto cuartel: En campo de gules, un castillo de oro, mazonado de sable, esclarecido de azur y almenado de tres almenas (Armería de Castilla).

Segundo y tercer cuartel: En campo de plata, un león rampante de gules, coronado de oro, lampasado y armado de lo mismo (Armería de León).

En punta o mantel: En campo de plata, una granada al natural, rajada de gules, tallada y hojada de dos hojas de sinople (Armería de Granada).

Sobre el todo, escudete oval de azur con tres flores de lis de oro (Armería de la Casa de Borbón), y bordura de gules (Armería de la Casa de Anjou).

Escudo de la Siniestra: Cortado:

Primer cuartel: En campo de plata, una cruz de Tierra Santa, de gules, que es una cruz potenzada, cantonada de cuatro crucetas griegas de lo mismo.

Segundo cuartel: En campo de sable, un corazón sangrante, de oro, del que brota una llama de fuego, atravesado por siete largas espadas de plata, tres a la diestra y cuatro a la siniestra, y cinchado por una corona de espinas de su color, intercalada de rosas, hojadas y talladas".[13]

En conclusión, la "*Stabat Mater"*, viene a simbolizar principalmente el carácter mariano de la Congregación, por la segunda de sus advocaciones titulares, que se convierte en una de las representaciones iconográficas más significativas de la Historia del Arte y hace meditar sobre el sufrimiento de una madre, María, durante la muerte de su hijo Jesús en la cruz. El texto corresponde a un poema compuesto por el franciscano Jacopone de Benedetti en el siglo XIII como fórmula didáctica para acercar la Historia Sagrada al pueblo, utilizando en sus versos un lenguaje sencillo y comprensible por todos, que comienza precisamente con las palabras "Stabat Mater".

[13] NICÁS MORENO, A.: "Heráldica de la Insigne y Real Congregación del Santo Sepulcro …, op, cit. pp.53-55.

II.3.- Real Hermandad Sacramental y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Expiración, María Santísima de las Siete Palabras y San Juan Evangelista.

Orígenes:

Sus antecedentes más remotos hay que buscarlos en la Congregación del Santísimo Cristo de la Expiración, cofradía no pasional, fundada con fines benéficos en el Real Convento de San Francisco de Asís en 1761, aunque sus

estatutos fueron aprobados años después en 1772. La cofradía se mantuvo como tal hasta la Desamortización de Mendizábal en 1836, pasando la imagen del Cristo de la Expiración a la parroquia de San Bartolomé hasta que en 1888, se fundó una nueva hermandad de Pasión, recogiendo el historial de la antigua.

Con posterioridad, Alfonso XIII le concedió el título de Real el 10 de abril de 1917, en tanto que el 3 de abril de 1970, don Juan Carlos I aceptó el nombramiento de Gobernador Honorario.[14]

En el año 1999, el entonces Gobernador de la Cofradía de la Expiración, don Antonio Jesús Morago Gómez, así como otros miembros de la Junta de Gobierno, recabaron mi colaboración con el interés de formalizar una nueva heráldica para la hermandad ante los presumibles cambios que se preveían en su seno. Por una parte, se deseaba recobrar la antigua intitulación, así como solicitar el carácter de sacramental, todo ello sin olvidar el primitivo blasón.

Interesado por el tema, y a raíz de una serie de conversaciones en las que siempre estuvieron presentes el deseo de los cofrades, el preceptivo tecnicismo heráldico y la fecunda historia cofrade, se confeccionó una novedosa composición armera de mi autoría, que reunía por vez primera las antiguas armas, el devenir histórico de la hermandad desde su constitución, los títulos oficialmente concedidos, las advocaciones de las imágenes titulares, así como el carácter sacramental que finalmente alcanzó, que quedaron magnífica y artísticamente materializadas por doña Rosario de la Chica Moreno, que han

[14] AA.VV.: *Expiración: Cien años de una Cofradía en Jaén (1888-1988)*. Estudio de ORTEGA SAGRISTA, R.: "Historia de la Cofradía". *Cofradía del Cristo de la Expiración*. Jaén. 1988. Resumen de la obra. ORTEGA SAGRISTA, R.: "Historia de las Cofradías de Pasión …", op. cit., pp.14, 26, 31-33 y 81. AA.VV.: *Semana Santa en la Provincia de Jaén*, op. cit., vol.II, pp..107,109 y 113. ANÓNIMO.: "Reales Cofradías". *Revista Alto Guadalquivir* (1980). Caja de Ahorros de Córdoba, sin paginar.

venido a constituirse como las identificativas de la Cofradía de la Expiración, ratificadas en sus estatutos.[15]

Armas y simbología:

La actual armería viene conformada de la siguiente forma: Una custodia de oro con viril, acompañada a diestra y siniestra por dos escudos acolados en contorno oval.

Diestra: En campo de oro, una cruz griega hueca, de sable, fileteada de púrpura, cuyas traviesas quedan engrosadas en los extremos, rellenos por tres clavos de sable, contrapuntados. En el abismo o corazón de la cruz trae el anagrama **JHS** (Jesús Salvador de los Hombres), cimada la **H** en su travesaño horizontal por una cruz latina de una traviesa, todo de púrpura, simbología de la Sagrada Forma. Lleva por orla, rodeando los brazos de la cruz, una corona de espinas de sable. Timbre de corona española real cerrada.

Siniestra: Cuartelado en cruz*: I: En campo de azur, el anagrama AVE MARÍA, de oro, surmontado por siete luceros del mismo metal, puestos en semicírculo.* II: En campo de gules, la Cruz de Malta, de plata. III: En campo de gules, un puñal de plata, encabado en oro, puesto en banda, que rasga un pellejo de su color. IV: En campo de plata, la Cruz del Salvador, de su color, delante de la cual se cruzan dos brazos humanos, uno desnudo, que es el del Salvador, y el otro, el de San Francisco, cubierto con la manga de su hábito, con ambas manos estigmatizadas, todo ello sobre una nube de azur.[16] Timbre de corona de azucenas de su color.

[15] NICÁS MORENO, A.: "Heráldica de la Real Hermandad Sacramental y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Expiración, María Santísima de las Siete Palabras y San Juan Evangelista". *Revista Alto Guadalquivir* (2008). Caja de Ahorros de Córdoba, p.108.
[16] COELLO, P.M.: *Heráldica religiosa y Hagiografía*. Hidalguía. Madrid. 1964. pp.73-74.

La simbología del blasón obedece a la siguiente interpretación: La custodia por el carácter sacramental conferido a la Cofradía por Decreto de la autoridad eclesiástica de 14 de junio de 2000.

El escudo de la diestra trae al completo las piezas armeras que configuraban el antiguo blasón, simbolizando la Pasión (cruz, clavos, corona de espinas), así como la Sagrada Forma, en tanto que el timbre de corona real cerrada responde a la concesión del título de Real por parte de Alfonso XIII en el año 1917, blasón que estuvo vigente hasta el año 2000.

El escudo de la siniestra, carga en el primer cuartel el anagrama de la Virgen María (ampliamente explicado con antelación para la Cofradía de La Soledad); acompañado por siete luceros, por analogía con María Santísima de las Siete Palabras, segunda de las advocaciones titulares, en tanto que la segunda partición, simboliza a San Juan, tercera de las advocaciones de la Cofradía, al haber tomado la cruz octógona o de Malta, símbolo de la Orden Hospitalaria de San Juan de Jerusalén. El tercer cuartel se destina a una alegoría que representa el martirio de San Bartolomé, por la Iglesia parroquial, sede canónica de la Cofradía desde sus orígenes en 1888, en tanto que el cuarto y último cuartel se ha dejado reservado para insertar al completo las piezas de uno de los blasones franciscanos, para señalar con ello el primitivo origen de la hermandad, bajo los auspicios del Real Convento de San Francisco de Asís de en el año 1761.

El timbre con la corona de azucenas, que siguiendo a Chevalier es símbolo de blancura, y en consecuencia de pureza, inocencia y virginidad, hace nueva referencia la Madre de Dios, María Santísima de las Siete Palabras.[17]

[17] CHEVALIER, J.*: Diccionario de los símbolos*. Herder. Barcelona. 1986, p.651.

En los estatutos de la Cofradía del año 1925, rectificados en 1952 se dice en el Capítulo X, artículo 38 relativo a la procesión anual lo que sigue: "... también llevarán fijo en el costado izquierdo de la sotana una cruz en forma de escudo de terciopelo morado como así mismo otra de doble tamaño y de pañete blanco en el antebrazo izquierdo de la capa. El tamaño de la primera será el de 6 cms. En la parte superior de ambas cruces llevarán una corona real ....".[18]

En los estatutos, sancionados el 16 de octubre de 1986, en el Capítulo VII, artículo 68, se dice textualmente: "El escudo de la cofradía queda así definido: Cruz potenzada con los tres clavos de la Pasión en cada uno de sus extremos. En el centro, el anagrama JHS con una pequeña cruz sobre la hache y, superpuesta y centrada una corona de espinas. Sobre todo el conjunto una corona real".

No obstante, ante la presumible concesión del carácter Sacramental a la hermandad, condujo a que la Junta de Gobierno en sesión celebrada el 3 de mayo de 2000, decidiese cambiar la intitulación de la misma, así como el emblema existente, transformándolo en un auténtico blasón, compuesto por dos escudos acolados, en los que de forma lúcida se ha reunido el carácter propio e idiosincrasia de la hermandad a lo largo de su fecunda historia cofrade, conservando, no obstante, el primitivo emblema, obligando por ello a la modificación del contenido del Capítulo VII, artículo 68 de los vigentes estatutos relativo al escudo de la congregación, que ha quedado finalmente redactado según hemos señalado en la descripción armera.

[18] *ESTATUTOS DE LA REAL COFRADÍA DEL SANTÍSIMO CRISTO DE LA EXPIRACIÓN*. Morales. Jaén. 1952, p.12.

II.4.- Ilustre y Franciscana Cofradía del Santísimo Cristo de las Misericordias y Nuestra Señora de las Lágrimas.

Orígenes:

Fundada en 1946, sus primeros estatutos fueron sancionados el 15 de diciembre del mismo año, quedando establecida canónicamente en la Iglesia parroquial de San Bartolomé, aunque la Cofradía desarrollaba toda su actividad en el Real Convento de Santa Clara de MM. Franciscanas, al ser el Cristo de las Misericordias una de las imágenes que formaban parte del retablo de la capilla del convento.

El 17 de abril de 1947, a instancias de la propia hermandad, el Obispo de Jaén sancionó la reforma de los estatutos, estableciendo como sede canónica el Convento de Santa Clara, según se refiere en el Libro de Crónicas de la Cofradía. Con posterioridad inició un largo peregrinaje por distintos templos, pasando a la parroquial de La Merced, mientras que en los años 1962 y 1963 procesionó desde la Catedral, para en el año 1964 hacerlo desde la parroquia de Nuestra Señora de Belén y San Roque, para en el siguiente volver a la Catedral. Un año más tarde vuelven a la Iglesia de Belén, y allí se establecen durante los catorce siguientes años, hasta que se decidió retornar a la Merced, residencia actual de la hermandad, aunque la imagen titular siempre ha residido en el Convento de Santa Clara.

Como no se contaba con una imagen de la Virgen, se procesionó una Dolorosa, propiedad de la entonces Condesa de Fuenrubia, que se custodiaba en el Convento de las Carmelitas descalzas.[19] El 4 de febrero de 1991, S.M. el Rey don Juan Carlos I aceptó el nombramiento de Gobernador Honorario, según consta en el documento acreditativo expedido por la Casa Real,

[19] AA.VV.: *Semana Santa en Jaén*. Caja de Ahorros de Córdoba. Obra coordinada por MANUEL LÓPEZ PÉREZ. Córdoba. 1984. pp.74-76. MONTANÉ, J.: *Guía completa* ..., op. cit., pp.5-7. AA.VV.: *Semana Santa en la Provincia de Jaén*, op, cit., vol.II, pp.75-76. LIBRO DE CRÓNICAS DE LA COFRADÍA DE LOS ESTUDIANTES (1946-1963), pp.4-17 y 70-71.

custodiado en el archivo de la Cofradía, nombramiento que en 1993 también se hizo extensivo a la Universidad de Jaén.

En el anexo II de los actuales estatutos sancionados por el obispado en diciembre de 2008 se justifica el uso de los títulos de Ilustre y Franciscana Cofradía. En cuanto al título de *"*Cofradía Franciscana*"*, en el citado anexo se reseña que este título fue entregado personalmente por el Padre Provincial de la Provincia Franciscana de Granada de Nuestra Señora de Regla, de la Orden Franciscana Menor, Fray Severino Calderón Martínez, al Hermano Mayor el día 8 de marzo de 2008, durante el transcurso de la celebración del tríduo cuaresmal, previa solicitud realizada en tiempo y forma por la hermandad y aprobación por el Definitorio provincial tras el cumplimiento de los requisitos establecidos por la Orden Franciscana, siguiendo con ello las instrucciones antes señaladas por la propia Diócesis de Jaén, en cuanto a la adopción de cualquier nuevo título para una hermandad, que debe estar justificada documentalmente como es el caso.

Armas y simbología:

Según se refiere en el manuscrito Libro de Crónicas de la Cofradía, en marzo de 1947, Ortega Sagrista escribía lo siguiente: "Una de las preocupaciones de la Cofradía desde los primeros días de su existencia fué el de tener una insignia o distintivo a cuyo efecto Marín García dibujó una tomando motivos de algunas de Sevilla y Huelva. Tenía como fundamento la Cruz de Jerusalem, una especie de collar del Toisón de Oro rodeandola en círculo, y sobre todo ello la corona real. Era bonita, pero sea por lo complicada que resultaba, o bien porque se perdió el dibujo original, el caso es que llegó el mes de marzo de 1947 y la Cofradía continuaba sin distintivo especial que la significara. Entonces el miembro de esta Cofradía Tomás Fernández Amela,

presentó un dibujo pintado a la acuarela por su tío don Enrique Cañada, que se inserta en la página anterior, cuyo fondo, la Cruz con las iniciales J.H.S. y la corona de espinas, era casi igual al que tiene la Cofradía del Stmo. Cristo de la Expiración. Llevaba además un libro abierto, por tratarse de hermandad de estudiantes. Con el título de una obra de Santo Tomás. El dibujo estaba bién, pero su falta de originalidad y sobre todo lo difícil que sería llevarlo al bordado, fueron causas para desecharlo por mayoría.

Casi a la vez el asesor artístico Pedro Villar Prats, propuso un diseño para el que había tomado ideas en un tratado de Heráldica, modelo que se aceptó por lo delicado y vistoso que resultaba y que es como sigue: sobre un escudo de forma española las iniciales J.H.S. para la sección del Cristo, o las de María para la de la Virgen o ambas en sendos óvalos como la muestra de arriba cuando se trata de la Cofradía en su conjunto. Bajo este blasón aparecen los extremos de una cruz floreada en oro, análoga a la de Calatrava, y sobre todo ello una corona real borbónica".[20]

Efectivamente, tal y como hemos podido constatar en la anterior referencia, en los primeros estatutos aprobados por la autoridad eclesiástica, no se recogió el citado emblema, sino que ante la inminente primera salida procesional en 1947, fue cuando se adoptó el escudo correspondiente, aunque sin mención expresa ni de los esmaltes ni de la simbología que representaba la Cruz análoga a la de Calatrava tras el blasón. Será en la reforma de los Estatutos, sancionados el 17 de abril de 1947, cuando se recoja en el capítulo VI, artículo 41, las armas de la hermandad: "*Sobre un adorno en forma de Cruz de Calatrava, un escudo español en el interior del cual habrá dos óvalos con dos anagramas JHS y M.* Sobre el escudo español, una corona Real

[20] *LIBRO DE CRÓNICAS DE LA COFRADÍA DE LOS ESTUDIANTES (1946-1963)*, pp.20-21.

Borbónica, y todo ello rodeado de un circulo".

En los estatutos de la Cofradía, sancionados en 1991, en el capítulo I, artículo 4, se describe el escudo de la siguiente forma: *"*Sobre una cruz de Calatrava, un escudo español, en el interior del cual habrá dos óvalos *con los anagramas de Jesús Sacramentado (JHS) y María (M).* Sobre el escudo español, una corona Real Borbónica". Estatutos a los que se añaden dos anexos, en el primero de los cuales se recoge el dibujo del escudo en blanco y negro con el contorno hispano-francés, aunque en la edición de los mismos del año 1996, ya aparece preceptivamente con el contorno español, según se marca en el Libro de Crónicas de la Cofradía y en los propios estatutos.[21]

La descripción heráldica sería la que sigue:[22]

Contorno español, fileteado de oro. En campo de plata, dos escudetes ovalados, acolados y fileteados de oro.

Diestra: En campo de sable, el anagrama **J H S**, superada la **H**, por una cruz latina, todo de oro.

Siniestra: En campo de azur, el anagrama de la Virgen María, de oro.

Todo el blasón se halla acamado a una encomienda flordelisada, de oro. Trae por timbre una corona real cerrada española, para con ello significar, según criterio de la hermandad, la instauración de la Cofradía en el Real Monasterio de Santa Clara.

[21] A pesar de la existencia de un escudo desde prácticamente los primeros momentos de creación de la Hermandad, a finales de los años setenta o principios de los ochenta, la Cofradía tan sólo utilizó como emblema una Cruz similar a la de Calatrava, aunque con distintos esmaltes según se aprecia en los enseres de la Hermandad, hasta que se recuperó el emblema originario.
[22] NICÁS MORENO, A.: "Heráldica de las Cofradías del Santo Sepulcro ...", op. cit., p.21.

Por las mismas razones, los primeros fundadores pensaron titular a la Cofradía como Real, según se desprende del Libro de Crónicas de la Congregación.[23] Intitulación de la que la hermandad nunca se ha arrogado, aunque en la edición de los estatutos del año 1991, llevada a cabo en 1996, la denominación de la Cofradía aparece en el artículo 1, como Real, añadido que la Junta de Gobierno hizo basándose en el nombramiento y aceptación de S.M. don Juan Carlos I como Gobernador Honorario el 4 de febrero de 1991, aunque sin haber procedido a convocar Cabildo general para la correspondiente modificación de estatutos, aprobados poco después, y sin contar con la aprobación de la Casa Real, ni la canónica, por lo que a efectos formales, únicamente cuenta la titularidad sancionada en los estatutos del año 1991, reformados en el 2008, donde figura sin la denominación de Real, cuestión esta última aceptada plenamente por la Junta de Gobierno, que de forma efectiva no recoge en su intitulación oficial.

Las armas contenidas en el blasón simbolizan las distintas secciones del Santísimo Cristo de las Misericordias y Nuestra Señora de las Lágrimas, según consta en el Libro de Crónicas de la Congregación, aunque en principio no se respetó el contorno español, sustituyéndose arbitrariamente por el hispano-francés, si bien en la actualidad la totalidad de las representaciones se realizan con el preceptivo contorno marcado estatutariamente.

Por otra parte, no existe información alguna relativa a los esmaltes-metales de las piezas y de los campos del blasón, excepción hecha de la encomienda de oro que figura bajo el mismo, por lo que en el año 2001, en la primera edición de nuestro libro sobre las cofradías,[24] nos atrevimos a asignar

[23] *LIBRO DE CRÓNICAS DE LA COFRADÍA DE LOS ESTUDIANTES (1946-1963)*, p.4.
[24] NICÁS MORENO, A.: *Heráldica y emblemas de las cofradías de la Semana Santa giennense.* Grupo editorial universitario. Granada. 2001, p.113-121.

los que nos parecían más idóneos, respetando las leyes heróicas, tomando los colores de los trajes penitenciales marcados estatutariamente para cada una de las secciones de la cofradía, como referentes para los distintos campos del blasón y escudetes; y el oro, para los anagramas que cargan en sendos escusones, por ser este metal el mayormente utilizado cuando se simbolizan abreviados los nombres de Nuestro Señor y de María Santísima, que hoy felizmente han sido bordados en el estandarte de la hermandad.

Respecto al uso de la encomienda, de oro, tras el blasón, no podemos argumentar ninguna razón de índole histórica o heráldica que justifique su utilización, así como tampoco lo aclara el Libro de Crónicas o los propios estatutos, si bien, esta cruz siempre ha estado presente como emblema, utilizándose en ocasiones como único distintivo, según hemos expuesto con antelación, aún a pesar de existir un escudo completo.

Posteriormente, la Cofradía utilizó una composición basada en tres escudos, cuya primera aparición queda probada en un documento expedido por la Hermandad el 14 de octubre de 1993, con ocasión del nombramiento de la Universidad de Jaén como miembro Honorario, y que ha venido figurando de forma oficiosa junto al oficial, hasta diciembre de 2008 en el que fueron modificados los anteriores estatutos de 1991, en los que el referido blasón pasó a convertirse en el único y oficial. Modificaciones estatutarias que además suponían incluir al título de la Cofradía la denominación de Franciscana, según concesión que se ha visto en las páginas anteriores.

En cuanto al escudo, la descripción literal que sobre el mismo se da en los actuales estatutos de 2008, en el capítulo I, artículo 4 es la siguiente: *“Sobre una Cruz de Calatrava, un escudo español, en el interior del cual habrá dos óvalos con los anagramas de Jesús Sacramentado (JHS) y*

María (M). Sobre el escudo español, una Corona Real Borbónica, acompañándose de dos blasones en contorno oval, reproduciendo, el de la diestra, las armas de la Orden de la Merced, por la parroquia que actualmente acoge a la Cofradía, mientras que el de la siniestra carga las armas Franciscanas*".*

La descripción heráldica de esta completa armería es la que sigue: Composición piramidal realizada sobre tres blasones, rematados por timbre de corona real cerrada.

El primero de ellos, en la cúspide trae las armas anteriormente descritas del que fue escudo oficial de la hermandad hasta el año 2008, acompañándose a diestra y siniestra por sendos blasones en contorno oval, fileteados de oro, el de la diestra, reproduce las armas completas de la Orden de la Merced, por la parroquial que actualmente acoge a la hermandad, cuya descripción es la que sigue: Cortado: I cuartel: En campo de gules, una cruz paté de plata. II cuartel: En campo de oro, cuatro bastones o palos de gules. (Armería del Reino de Aragón);[25] en tanto que el de la siniestra, carga las armas franciscanas, por la orden que propició la fundación de la Cofradía, y por haber recibido desde el año 2008 el título de Franciscana, cuyas piezas responden a la siguiente descripción: Cortado: I Cuartel: En campo de azur, la Cruz del Salvador, de su color, delante de la cual se cruzan dos brazos humanos, uno desnudo, que es el del Salvador, y el otro, el de San Francisco, cubierto con la manga de su hábito, con ambas manos estigmatizadas, todo ello sobre una nube de plata. II cuartel: En campo de oro, cinco llagas sangrantes de gules, puestas en

[25] COELLO, P.M.: *Heráldica religiosa* ..., op. cit., p.85. Sobre las particularidades de las representaciones heráldicas en el mismo Convento de la Merced de Jaén, sede canónica de la hermandad, extrapolables a otros blasones mercedarios vid.: NICÁS MORENO, A.: "Blasonario en el Convento de la Merced de Jaén. Singularidades heráldicas". Revista digital Argentaria, vol. 27. ·Especial Jaén y sus pueblos". 2023.

sotuer.[26]

En cuanto respecta al objeto del presente estudio sobre la impronta mariana, debemos decir que en las representaciones heráldicas, y en particular, en las descripciones estatutarias, *siempre se alude a la presencia de una M, de oro, sobre campo de azur, como una simple interpretación de la Virgen María, cuando en realidad, se trata del anagrama mariano, consistente en el Ave María, salutación angélica, ampliamente explicada en páginas anteriores, que vendría a corresponderse con la segunda advocación titular de esta Hermandad, que no es otra que la que simboliza a la advocación de Nuestra Señora de las Lágrimas.*

[26] *Ibídem*, pp.73-74.

II.5.- Real, Ilustre y Fervorosa Hermandad Franciscana y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús de la Salud entrando en Jerusalén, María Santísima de la Paz, San Pedro, San Juan y Santiago Apóstoles.

Orígenes:

Se tienen noticias de que en el año 1709 ya existía una Cofradía, denominada de *"la pollinita"*, establecida en el Convento de la Concepción de

MM. Dominicas. Cofradía que se denominó de Nuestra Señora de Belén, con estatutos aprobados en 1763. Posteriormente, esta hermandad residió en el convento de Nuestra Señora de los Ángeles, también de MM. Dominicas.

Procesionaba una imagen de Jesús en la borriquilla, hasta que en 1868, al suprimirse el convento, pasó a la casa-palacio de la familia Coello de Portugal. Esta imagen formó también parte de la Cofradía de los Esclavos del Santísimo y Cena del Señor, extinguida con la Guerra de la Independencia. Procesionó por última vez en 1935, no como imagen titular de ninguna Cofradía, sino formando parte de la Congregación de las Siete Escuadras. En 1936 la imagen fue destruida en la contienda civil.

La actual hermandad nació el 19 de octubre de 1946 con la aprobación de sus primeros estatutos, quedando establecida canónicamente en la parroquia de San Bartolomé, pero curiosamente, durante tres años permaneció sin actividad alguna, por lo que en 1949 un grupo de personas interesadas, desconociendo los estatutos presentados y aprobados en 1946, presentaron unos nuevos que fueron sancionados el 26 de marzo de 1949, aunque su primer desfile procesional se celebró en 1950, quedando establecida provisionalmente en el Convento de la Concepción de MM. Franciscanas Descalzas (Convento de las Bernardas), hasta que quedó definitivamente ubicada en el año 1961 en la Iglesia parroquial de Nuestra Señora de Belén y San Roque.

En Junta de Gobierno celebrada el 27 de febrero de 1976 se acordó proponer el nombramiento de Hermano Mayor Honorario a perpetuidad al Príncipe de Asturias don Felipe de Borbón, nombramiento que el interesado aceptó el 22 de marzo del mismo año, motivo por el que pocos años después

la Cofradía adoptó el título de Real.[27]

Armas y simbología:

Aunque la Cofradía en el devenir de su existencia, ha compuesto varios blasones identificativos, ceñiremos este estudio, al que actualmente tiene aprobado estatutariamente para con ello, identificar la presencia mariana con la simbología correspondiente.[28]

En los actuales estatutos sancionados por la autoridad eclesiástica el 18 de febrero de 2009, se produjo un sustancial cambio armero, que viene reflejado en el artículo 4, redactado con el léxico heráldico, aunque con algunas incorrecciones, en donde se dice literalmente: "Esta Hermandad dispone de una insignia (o escudo) que distinguirá a todos sus bienes y a sus hermanos.

Escudos acolados en contorno oval en oro, sobre cartelas apergaminadas en su color.

Diestra: En campo de azur, el anagrama de María con las letras A-M entrelazadas de oro, cimadas de una paloma de plata.

Siniestra: Escudo cortado: 1º En campo de plata, las llaves de San Pedro puestas en sotuer, con los paletones arriba y los ojos abajo, ambas

[27] AA.VV.: *Semana Santa en Jaén*, op. cit., pp.69-71. MONTANÉ, J.: *Guía completa* ..., op. cit., p.1. AA.VV.: *Semana Santa en la Provincia de Jaén*, op. cit., vol.II, p.68. ORTEGA SAGRISTA, R.: "Historia de las Cofradías de Pasión ...", op. cit., pp.62-63. SÁNCHEZ ESTRELLA, A.: "Evolución de la Cofradía de la borriquilla en el correr de los años". *Revista Alto Guadalquivir* (2000). Caja de Ahorros de Córdoba, pp.52-53. -- "La Iglesia parroquial de Nta. Sra. de Belén y San Roque, desde el año 1961, sede canónica de la Real, Ilustre y Fervorosa Hermandad de la Entrada de Jesús en Jerusalén y María Santísima de la Paz de Jaén". *Revista Alto Guadalquivir* (1996). Caja de Ahorros de Córdoba, pp.9-11.

[28] Para el estudio completo de los distintas variantes armeras de esta Congregación, así como del resto de cofradías giennenses, que tratamos, vid.: NICÁS MORENO, A (textos) y CALVO VERDÚ, M (ilustraciones).: *Heráldica de las Cofradías y Hermandades de la Semana Santa giennense*. Diputación provincial de Jaén. Instituto de Estudios Giennenses. Jaén, 2017.

púrpura, surmontadas por la cruz de Santiago de gules, que es una cruz en forma de espada; a los pies de ambas piezas, un libro de sinople que representa los evangelios de San Juan. 2º En campo de azur, la Cruz del Salvador en su color, delante de la cual se cruzan dos brazos humanos, uno desnudo que es el del Salvador, y otro que es de San Francisco, cubierto con la manga de su hábito, con ambas manos estigmatizadas, los dos brazos de carnación y el hábito de su color; todo ello sobre una nube de plata.

Los dos escudos acolados son circundados a la diestra, de una rama de palma de oro, y a la siniestra una rama de olivo de sinople, frutada de sable. Cogiendo las dos ramas, una cinta entrelazada púrpura con la divisa en plata 1946, año fundacional de la hermandad.

Todo el conjunto sobrepuesto a la Cruz de Jerusalén, que es una cruz potenzada de azur, cantonada de cuatro crucetas, también potenzadas y del mismo esmalte, ribeteadas de oro. Esta cruz se vincula a la advocación de Jesús en su entrada a Jerusalén.

La composición se cierra por timbre de corona real española cerrada por la aceptación de S.A.R. D. Felipe de Borbón y Grecia, Príncipe de Asturias, como hermano Mayor Honorario de la hermandad.

La simbología de las llaves responde a San Pedro, una de sus advocaciones, así como la Cruz de Santiago, simboliza al mismo Apóstol, otra de las advocaciones de la hermandad, según se muestra en la completa intitulación de la Congregación".

Tras esta descripción, debemos resaltar en cuanto a la simbología mariana del actual escudo que, compuesto por dos escudos acolados, en el de la diestra heráldica, destaca el anagrama mariano, en oro, sobre campo de azur, ampliamente comentado con antelación, superado por una paloma

blanca con las alas desplegadas, que en conjunto, vienen a representar a una de las principales advocaciones de la Cofradía, que no es otra que María Santísima de la Paz, por lo que no hay que confundir a esta ave, con el símbolo del Espíritu Santo, sino con el que hemos referido, con el contenido mariano correspondiente.

II.6.- Hermandad de Penitencia y Cofradía de Nazarenos de Silencio del Santísimo Cristo de la Humildad y María Santísima Madre de Dios.

Orígenes:

Fundada el 15 de marzo de 1955, sus primeros estatutos fueron aprobados el 18 de abril del mismo año, estableciéndose en la Iglesia de San Clemente, dependiente de la parroquia de San Ildefonso, donde se veneraba la imagen del Santísimo Cristo de la Humildad. La conversión de la Iglesia de San Clemente en convento de clausura en 1956, decidió a la Junta de Gobierno, de acuerdo con la autoridad eclesiástica, a trasladar la Cofradía a la

nueva parroquia de Cristo Rey, sede canónica actual de la misma.[29]

Armas y simbología:

Las primitivas armas desde sus inicios hasta el año 2012 en el que se redactaron nuevos estatutos consistían en una Cruz de la Orden de Santiago, de gules.[30]

La razón de esta armería obedeció a la propuesta que realizó en su día don Juan Santa-Bárbara de Sicilia, que fue Tesorero de la hermandad, en base a su particular advocación al Apóstol Santiago, idea que prosperó y se adoptó por la comisión organizadora como emblema de la naciente Cofradía, utilizado sobre paño de sable.[31]

Para Ibáñez Muñoz, la idea de la sencillez y severidad de la Cruz coincidía con el espíritu que se respiraba en la congregación, además de que no era raro por aquellos años, ya que los emblemas de órdenes religiosas y militares fueron adoptados por varias cofradías de reciente fundación. El emblema se detalló en el capítulo VI, artículo 28.5, de los primitivos estatutos de la hermandad del año 1955 donde se dice: “El emblema consistirá en una Cruz de Santiago en tela blanca colocada en la parte izquierda de la sotana a la altura del corazón, cuya dimensión será de quince centímetros”.[32]

---

[29] IBÁÑEZ MUÑOZ, J.: *El Silencio*. Jaén. 1999, pp.15-58. AA.VV.: *Semana Santa en Jaén*, op. cit., p.95. MONTANÉ, J.: *Guía completa ...*, op. cit., pp.16-18. AA.VV.: *Semana Santa en la Provincia de Jaén*, op. cit., vol.II, pp.89 y 91. MESA JIMÉNEZ, A.: “Orígenes de la Hermandad del Silencio”. *Revista Alto Guadalquivir* (1997). Caja de Ahorros de Córdoba, pp.24-25.

[30] RADES Y ANDRADA, F. de.: *Chronica de las tres Ordenes y Cauallerias de Sanctiago, Calatraua y Alcantara*. Toledo, 1572. Reedición facsímil. Librerías París-Valencia. Valencia. 1997, Cap.4º, fols.6-7.

[31] CEREZO, B.: “El origen de nuestro emblema”. *Revista Humildad y Silencio,* núm.1 (1990). Hermandad del Santísimo Cristo de la Humildad y Silencio de Jaén, p.4.

[32] *ESTATUTOS DE LA HERMANDAD DEL SANTÍSIMO CRISTO DE LA HUMILDAD (SILENCIO).* Imprenta Viuda de Diego Cobo. Jaén. 1995, p.9.

No obstante, esta disposición sobre el color de la Cruz nunca llegó a materializarse, según se evidencia en la entrevista realizada al entonces Hermano Mayor don Juan María Cobo Vera, quien se encargó de presentar la nueva hermandad a la opinión pública en el Suplemento de Semana Santa de Diario Jaén, aparecido el 14 de abril de 1957, primer año que procesionó, donde decía "El emblema de la Hermandad es la Cruz de Santiago, en color rojo vivo".[33]

En los estatutos de la Cofradía, sancionados el 16 de octubre de 1986, el emblema se describe en el artículo 18 de la siguiente forma: "El emblema consistirá en una Cruz de Santiago, en tela roja, el cual irá situado en la parte delantera inferior de la penitencia, y cuya dimensión será de 15 centímetros".

Actualmente la hermandad ha adoptado la armería que se describe en los vigentes estatutos aprobados por la autoridad eclesiástica el 27 de enero de 2012, en cuyo capítulo I, artículo 6º, se dice textualmente: *"*En el centro, una cruz de la Orden de Santiago, de gules. En la parte inferior de esta cruz se disponen dos escudos acolados en campo oval. En el de la diestra, en campo púrpura, el Crismón potenzado de oro. *En el de la siniestra, en campo de azur, el anagrama de María en oro, sobre él doce estrellas también de oro. Los escudos están sostenidos y rodeados de una orla".*

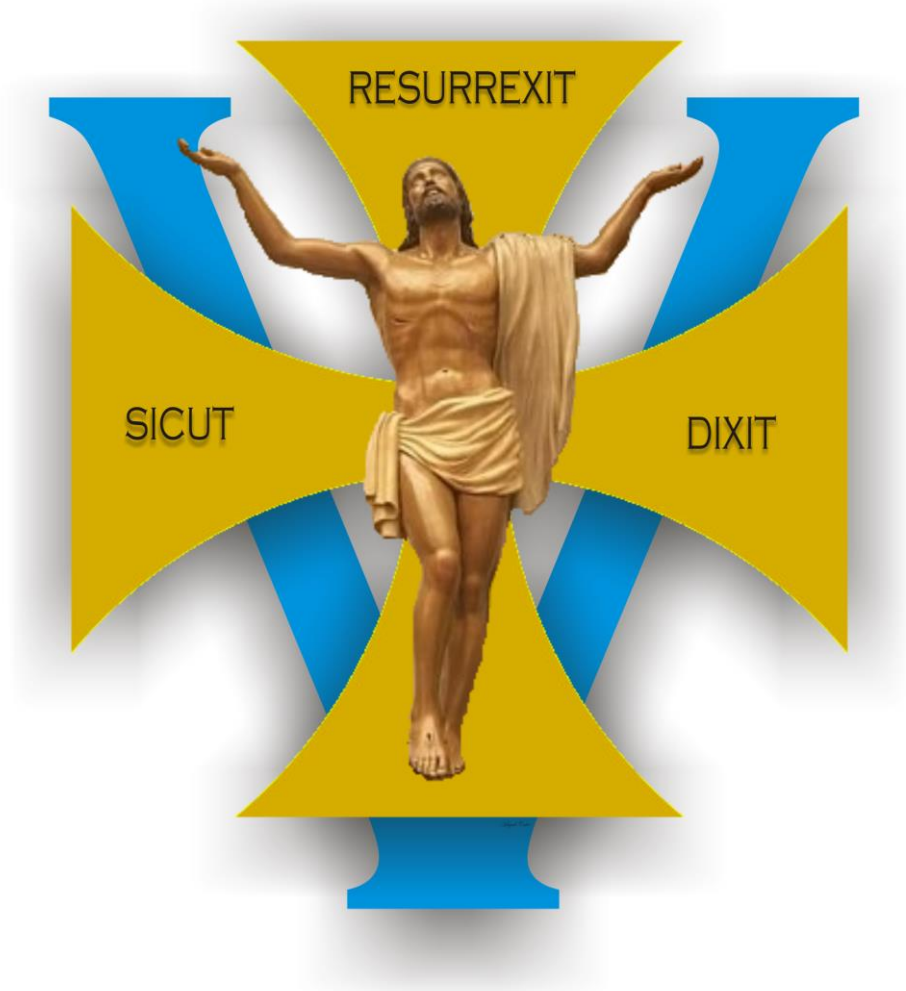
Este blasón fue diseñado por el tallista de pasos cordobés don José Carlos Rubio Valverde. Como podemos fácilmente comprobar el actual escudo recoge el primitivo emblema de la hermandad al mantener la Cruz de Santiago, en tanto que los nuevos escudos acolados, el de la diestra, trae el crismón (**Χρ**ιστός), identificado con el Santísimo Cristo de la Humildad, primera de las

[33] IBÁÑEZ MUÑOZ, J.: *El Silencio*, op. cit., pp.16, 20-21 y 29-30. SÁNCHEZ ESTRELLA, J.: "La Hermandad del Santísimo Cristo de la Humildad". *Revista Alto Guadalquivir* (1987). Caja de Ahorros de Córdoba, p.19.

advocaciones titulares, así como se relaciona con la sigilografía de la Iglesia parroquial de Cristo Rey, su actual sede canónica; *en tanto que el escudo de la siniestra, con el anagrama mariano (Ave María), se simboliza la segunda advocación titular de la Hermandad, María Santísima Madre de Dios, añadiendo la alegoría propia del Apocalipsis al insertar las doce estrellas alrededor del anagrama mariano: "Y una gran señal apareció en el Cielo: Una mujer vestida de Sol, con la Luna debajo de sus pies, y una corona de doce estrellas sobre su cabeza". (Apocalipsis 12,1). Estrellas que se relacionan con las doce tribus de Israel y tangencialmente con los 12 Apóstoles: "Todas estas son las tribus de Israel, doce en total, y esto es lo que les dijo su Padre, bendiciéndoles a cada uno con su bendición correspondiente". (Génesis 49, 28).*

Como curiosidad heráldica la Cofradía decidió realizar un nuevo trono para el Señor del Silencio en el año 2002 en el que se han insertado en distintas cartelas la historia de la hermandad basándose en una distribución armera. Los costeros del trono van con el escudo de la parroquial de Cristo Rey, actual sede canónica, y el de San Ildefonso, feligresía en la que se fundó la hermandad; delante va la característica Cruz de Santiago y en la trasera el escudo de don Félix Romero Mengíbar, obispo que aprobó los primeros estatutos de la Cofradía. De la misma manera, los faldones del paso traen una rica alegoría de distintos pasajes del Antiguo y Nuevo Testamento, ricamente bordados en oro.

II.7.- Cofradía del Señor Resucitado y María Santísima de la Victoria.



Orígenes:

Su historia se remonta al siglo XVI ya que la Cofradía del Santo Sepulcro y la de la Soledad de la Madre de Dios, procesionaban una imagen del Resucitado. Con el tiempo, la Cofradía del Santo Sepulcro dejó esta costumbre. En el año 1952, la Agrupación de Cofradías de Semana Santa se

encargó de su paso para completar el ciclo de Semana Santa, hasta que en 1986 se creó la Cofradía del Señor Resucitado con entidad propia, cuyos estatutos fueron aprobados el 23 de noviembre de 1987, quedando establecida en la parroquia de San Ildefonso, hoy Basílica Menor.[34]

Armas y simbología:

En principio y hasta la creación de la hermandad en 1987, utilizó la antigua armería de la Agrupación de Cofradías de Jaén.

Tras su constitución como cofradía con aprobación estatutaria el 23 de noviembre de 1987, adoptó la que a continuación se describe: En campo de plata, una **V** de azur, brochante de una cruz paté, de oro, que trae en su brazo superior y en los laterales, repartido, el anagrama, en letras de sable: "Resurrexit sicut dixit" (Ha Resucitado según dijo), y en el abismo o corazón, brochante nuevamente a la cruz, Cristo Resucitado, al natural.

El contenido de estas piezas consta en el libro de estatutos del año 1987, en el artículo 50 relativo al escudo de la Cofradía, que literalmente dice: "Sobre una Cruz de Malta la silueta del Señor Resucitado decorada sobre las cuatro aspas que forman la Cruz y en latín el lema RESURREXIT SICUT DIXIT (RESUCITÓ SEGÚN DIJO) *y la letra UVE, de tamaño semejante a las aspas*". Si bien la cruz se describe como de Malta, cuando en realidad se dibuja la paté, aún mal diseñada.

La simbología es evidente: La pretendida cruz de Malta, se relaciona con la Ciudad de Jerusalén, aunque con el cambio de esmalte preceptivo que debería ser blanco y no de oro*. La **V**, alude a María Santísima de la Victoria*,

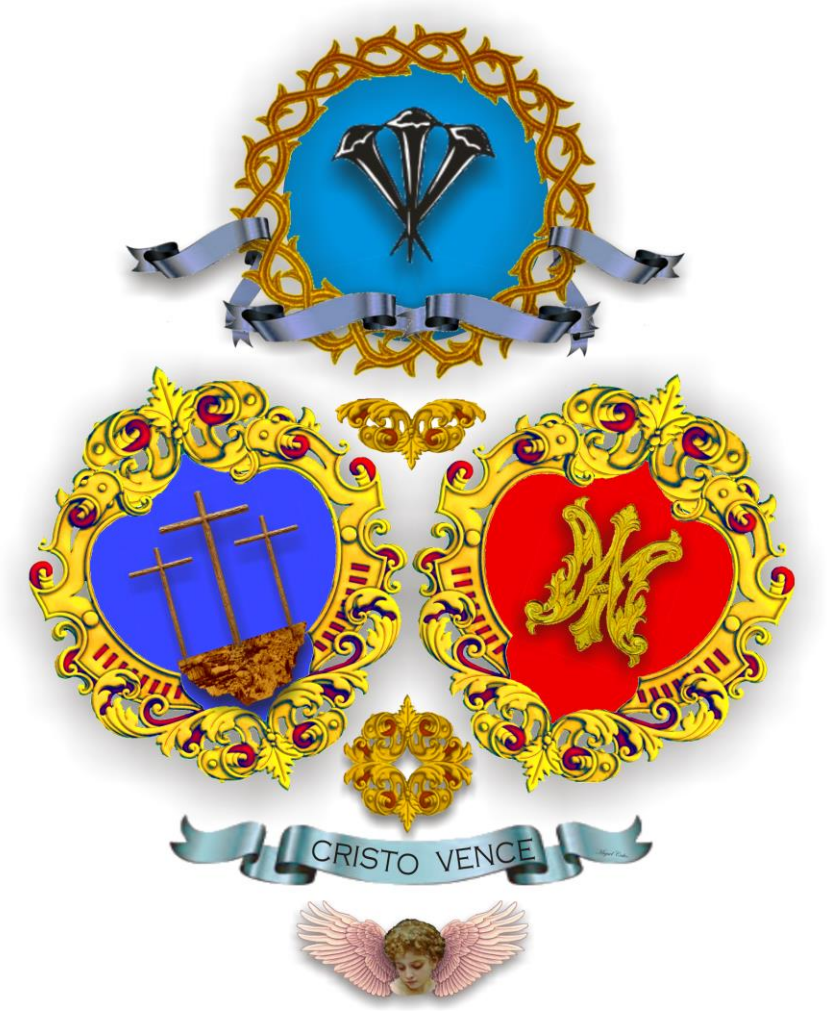
[34] FERNÁNDEZ HERVÁS, E.: "Cofradía del Señor Resucitado y María Santísima de la Victoria". *Revista Alto Guadalquivir* (1997). Caja de Ahorros de Córdoba, p.35. AA.VV.: *Semana Santa en Jaén*, op. cit., pp.129-130. MONTANÉ, J.: *Guía completa* ..., op. cit., p.42. AA.VV.: *Semana Santa en la Provincia de Jaén*, op. cit., vol.II, pp.148 y 150.

como una de las advocaciones de la Cofradía; y la imagen de Cristo, a la Resurrección triunfante, reuniendo así las advocaciones titulares de esta hermandad. Los esmaltes responden a los elegidos para el traje penitencial, todo ello recogido en los estatutos.[35]

Las piezas descritas se relacionan con un emblema, y no con la heráldica por lo que aconsejamos la adopción de la auténtica cruz de Malta, según reza en los estatutos, así como la distribución de los distintos elementos simbológicos que lo conforman en dos escudos acolados, ya que la superposición de tres símbolos, desvirtúa el carácter heráldico en caso de mantenerlos acamados o brochantes, al aparecer más como un emblema o logotipo, que un verdadero blasón.

[35] NICÁS MORENO, A.: "Heráldica de las cofradías de Nuestro Padre Jesús de la Piedad y del Señor Resucitado". *Revista Alto Guadalquivir* (1994). Caja de Ahorros de Córdoba, p.27.

II.8.- Hermandad del Santo Rosario y Cofradía de Nazarenos de Nuestro Padre Jesús de la Pasión Despojado de sus Vestiduras, María Santísima de la Amargura, Madre de la Iglesia y San Juan Evangelista.



Orígenes:

Según consta en el libro de Estatutos de la Cofradía, ésta inició su andadura como Pro-hermandad en abril de 1984, comenzándose de inmediato

a realizar el proceso estatutario. En el año 1986 se encontrará como sede canónica la Iglesia parroquial de San Miguel, aunque las imágenes titulares fueron depositadas en la Capilla del Colegio de la Purísima de HH. Carmelitas, hasta que en 1997 acordó solicitar su establecimiento en la parroquia de El Salvador, si bien las imágenes titulares fueron acogidas en la Iglesia de la Santa Cruz, mientras se terminaban las obras de construcción de la nueva parroquia del Salvador. Su aprobación canónica como Cofradía fue acordada el 13 de octubre de 1999.

En el año 2000 realizó su primera estación de penitencia desde el Colegio Cristo Rey de Jaén, y en marzo del año 2002, María Santísima de la Amargura fue entronizada en el popular Arco del Consuelo.

Armas y simbología:

De los primeros acuerdos tomados a los pocos días de su fundación como Pro-hermandad, destacaron el relativo a la decisión sobre las advocaciones de sus titulares, así como de su escudo y hábito. Armería recogida en los vigentes estatutos del año 1999, en el artículo 5, correspondiente a la insignia y hábito, donde se describe de forma no heráldica, y cuyo tenor es el que sigue: "*El escudo de la hermandad lo forman dos óvalos: en el izquierdo el monte Calvario; en el derecho el Ave María. Ambos rematados de corona de espinas y de los tres clavos de Cristo. Bajo todo ello, el lema de la hermandad: Cristo Vence*".

La descripción heráldica es la que sigue: Escudos acolados en contorno oval, sostenida la totalidad de la composición en lo bajo por la cabeza de un querubín al natural; y rematada la composición a modo de timbre, por una corona de espinas de su color, entrelazada por una cinta de púrpura; en cuyo interior, carga los tres clavos de Cristo de sable, contrapuntados, sobre campo

de azur. A los pies de la composición, sobre una cinta de plata, carga la divisa en letras de sable: CRISTO VENCE.

Diestra: En campo de azur, tres cruces latinas, la del centro de mayor altura y dimensión, de su color, puestas en faja, sobre terraza al natural.

Siniestra: En campo de gules, el anagrama de la Virgen María, de oro.

El primero de los blasones representa el Monte Calvario, en donde sufrió martirio Nuestro Redentor. Aluden por lo tanto estas piezas al primer título de la hermandad, Nuestro Padre Jesús de la Pasión Despojado de sus Vestiduras, así como a la parroquia de El Salvador, su sede canónica.

El segundo de los escudos, simboliza a la Madre de Dios, por María Santísima de la Amargura, advocación ligada al segundo de los títulos de la Cofradía.

El blasón fue diseñado por el Hermano Mayor de la hermandad, don José Martínez Rubio, buscando que el mismo reprodujese los elementos más significativos de los Misterios de la Pasión, Muerte y Resurrección de Cristo.

Otra emblemática que adopta la naciente Cofradía consiste en una cruz de Malta en color crudo sobre círculo en campo color cardenal, sobre el moco del caperuz. Cruz de la Orden de Malta, también conocida como Orden Hospitalaria de San Juan de Jerusalén, compuesta por una cruz blanca octógona o de ocho puntas,[36] en conexión directa con la tercera de las imágenes titulares de la Cofradía, completando así con este simbolismo, la totalidad de las advocaciones.

[36] COSTA Y TURELL, M.: *Tratado completo de la Ciencia del Blasón, ó sea, código heráldico-histórico, acompañado de una estensa noticia de todas las órdenes de caballería existentes y abolidas*. 2ª edición. Barcelona. 1858. Reedición facsímil. Librerías París-Valencia. Valencia. 1994, p.409. COELLO, P.M.: *Heráldica religiosa* ..., op. cit., p.137. ARMENGOL Y DE PEREYRA, A.: *Heráldica*. op. cit., p.188.

Finalmente nos atrevemos a sugerir, que las armas del escudo de la siniestra, correspondiente a la Madre de Dios, y por extensión a María Santísima de la Amargura, simbolizada con el anagrama AVE MARÍA, se surmontaran con una corona española real cerrada; para con ello significar la realeza mística de María, por ser Reina de los Cielos y Madre de la Iglesia, así como para señalar su entronización ocurrida en el año 2002.

De igual forma, pensamos sería conveniente que este escudo se cortase, dejando el primer cuartel para la armería descrita de la Madre de Dios, añadiendo en la segunda partición, la cruz de Malta, correspondiente a San Juan, tercera imagen titular de la hermandad, para con ello reunir en una sola composición armera, la totalidad de las advocaciones.[37]

[37] NICÁS MORENO, A.: "Una hermandad para uno nuevo siglo. Heráldica de la Hermandad de la Amargura". *Revista Alto Guadalquivir* (2000). Caja de Ahorros de Córdoba, p.44.

II.9.- Hermandad Sacramental de Jesús Salvador en su Santa Cena y María Santísima de la Caridad y Consolación.

Orígenes:

Según se acredita en el preámbulo de sus estatutos, la hermandad de la Santa Cena tuvo sus orígenes el 27 de agosto de 1998, cuando un grupo de cristianos con ideas comunes se reúne con la intención de fundar una cofradía Penitencial que, continuando la tradición iniciada en el año 1616 por la

Cofradía de los Esclavos del Santísimo Sacramento y Cena del Señor,[38] bajo la advocación del Misterio de la Santa Cena, inexistente en la fecha señalada en la Ciudad de Jaén, honraran y dieran culto al Santísimo Sacramento instituido por Nuestro Señor Jesucristo para dejarnos su Cuerpo y su Sangre.

El 23 de febrero de 1999 se aprobó definitivamente el diseño de la heráldica que en lo sucesivo habría de representar a la hermandad, obra de don José Martínez Rubio, en tanto que meses después se adopta como advocaciones titulares las de Jesús Salvador y María Santísima de la Caridad y Consolación al igual que se propone que los colores propios de la hermandad sean el Marfil y el Burdeos, simbolizando las especies sacramentales.

Tras años de trabajo y dedicación el 8 de julio de 2004 se aprueban los Estatutos y se firma el Decreto de Erección Canónica de la Hermandad Sacramental de Jesús Salvador en su Santa Cena y María Santísima de la Caridad y Consolación, por el Obispo de la Diócesis don Santiago García Aracil. Señalándose a su vez como nueva sede Canónica la Iglesia Parroquial de San Félix de Valois. Así en Solemne Pontifical celebrado en la S.I. Catedral en la mañana del 25 de Julio de 2004 el Sr. Obispo hacía entrega del mencionado Decreto.[39]

Armas y simbología:

De los primeros acuerdos tomados por la entonces Pro-hermandad de la Santa Cena, destacaron los relativos a la decisión sobre las advocaciones de sus titulares, así como de su escudo. Armería que fue diseñada por don José Martínez Rubio en el año 1998, quedando aprobado definitivamente el diseño

[38] NICÁS MORENO, A. (texto) y CALVO VERDÚ, M. (ilustraciones): *Heráldica de las cofradías y hermandades …* op. cit., pp.163-164.
[39] LÓPEZ PÉREZ, M.: *Crónica de un proyecto cofrade, 1998-2005*. Jaén, 2006. Extracto de la obra.

heráldico el 23 de febrero de 1999.

En los vigentes estatutos del año 2004, reformados y sancionados por la autoridad eclesiástica el 17 de junio de 2010, se describe en el capítulo I, artículo 5, el escudo de la siguiente forma:

"El escudo o emblema oficial de la hermandad estará formado: Sobre cartela apergaminada, un cáliz, del que sobresale la Sagrada Forma con la inscripción JHS, con resplandores de oro, *acompañado a diestra y siniestra por dos escudos acolados en contorno oval, fileteados de oro, sobre sendas cartelas apergaminadas, unidos desde los flancos diestro y siniestro, respectivamente, por un rosario abierto, recogido en su unión por un medallón con el anagrama Ave María, de azur, en campo de plata, rematado por una corona abierta*, del que penden nuevas cuentas de rosario que terminan con una cruz latina, todo de sable. En lo alto lleva una cinta de gules, que rodea los jefes de ambos escudos, cargando la divisa en letras de oro: CORPORIS MISTERIUM SANGUINISQUE PRETIOSI (El Misterio del Cuerpo y la Sangre Preciosa).

Diestra: En campo de gules, una cruz latina sobre terraza, de su color.

Siniestra: En campo de azur, un jarro de oro del que salen tres lirios de púrpura, tallados y hojados de sinople".[40]

El primero de los blasones representa el Monte Calvario, donde sufrió martirio Nuestro Salvador.

El segundo de los escudos obedece al de la Madre de Dios, bajo una de sus variedades simbológicas al cargar el jarrón y los tres lirios de

[40] *ESTATUTOS DE LA HERMANDAD SACRAMENTAL DE JESÚS SALVADOR EN SU SANTA CENA Y MARÍA SANTÍSIMA DE LA CARIDAD Y CONSOLACIÓN*. Edita La Hermandad. Blanca impresores. Jaén. 2010, p.5.

pureza,[41]*armería que se relaciona con María Santísima de la Caridad y Consolación, pues el jarrón o la jarra se asocian en la simbología cristiana, con el continente, correspondiente al mundo de lo femenino, y las azucenas, con un símbolo de pureza según la tradición judeo-cristiana,*[42] *como auténtico blasón de la Virgen María, que se representa con un jarrón en forma de hydria, de cuya boca salen tres azucenas o lirios, que Salvador González aclara aún más, al señalar que el tallo de los lirios en las imágenes de la Anunciación es símbolo de la maternidad divina virginal de María, en sentido de que este tallo representa a la Virgen, mientras que el lirio representa al divino Hijo Jesús.*[43]

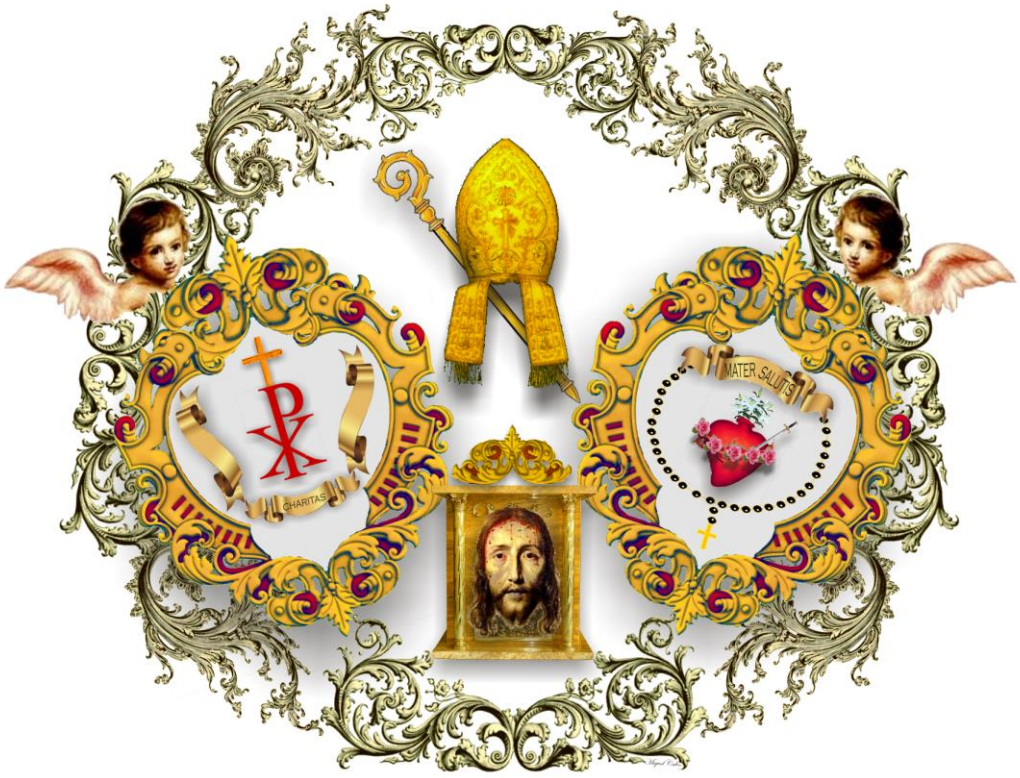
El Cáliz y la Sagrada Forma vendrían a representar la Santa Cena, primer título de la hermandad, así como el carácter sacramental de la misma, *en tanto que el rosario vendría a corroborar el carácter mariano*; *rosario que representa las rosas, a modo de oración, que son ofrecidas a la Virgen María en sus distintas etapas de la vida a modo de misterios; que junto a la letanía, dan alabanza a la Madre de Dios;* mientras que la divisa latina recoge uno de los principales fines como es la conmemoración del Sacramento de la Eucaristía, símbolo por excelencia de la Santa Cena.

Para Chevalier y Cirlot, el cáliz y el copón en la tradición judeo-cristiana, es la de contener el cuerpo y la sangre de Cristo, que expresan un contenido análogo al del Graal. Pues *"*Si vosotros no coméis mi carne y no bebéis mi sangre, no tendréis la vida eterna*"*, como dijo Jesús.[44]

---

[41] CASCANTE, IV.: *Heráldica general* ..., op. cit., p.220.
[42] CIRLOT, J.E.: *Diccionario de símbolos*. Siruela. Madrid. 1997. p.259. CHEVALIER, J.: *Diccionario de …,* op., cit., p.651.
[43] SALVADOR GONZÁLEZ, J.M.: *The Vase in paintings of the Annunciation …, op. cit.,* p.23. En https://doi.org/10.3390/rel13121188
[44] CHEVALIER, J.: *Diccionario de …,* op. cit.,, p.267. CIRLOT, J.E.: *Diccionario …,* op. cit., p.116.

II.10.- Hermandad de Jesús de la Caridad ante Caifás, María Santísima de la Salud y San Eufrasio.



Orígenes:

Según las noticias suministradas en la página web oficial de la hermandad, en el mes de Octubre de 2008, se reunieron un grupo de jóvenes movidos por la inquietud católica y cofrade de trabajar en torno a los pilares de formación, caridad, cultos y espiritualidad y juventud. Por este motivo se inician los pasos para formar una Cofradía.

El 12 de mayo de 2012, se erigió canónicamente al Grupo Parroquial "Caridad y Salud" en hermandad, fecha en la que igualmente quedaron sancionados sus estatutos.[45]

Armas y simbología:

La referencia sobre el escudo de armas y su simbología se ofrece en la misma página web de la Cofradía, así como también en la página tres de los estatutos que dice textualmente lo que sigue: "El escudo o emblema oficial de la Pro-hermandad, obra de Javier García, está compuesto de una orla con dos querubines, la cual encierra dos óvalos, un báculo, una mitra y una réplica del cuadro del Santo Rostro. El significado de cada elemento se presenta a continuación: El óvalo izquierdo, corresponde a la representación de Cristo, recogiendo como símbolos representativos la cruz arbórea y el crismón, además de una cinta en la que está inscrito el mensaje "CHARITAS". *En el óvalo derecho, se encuentra la simbología relativa a María Santísima de la Salud. Se trata de un corazón rodeado de flores del que brotan azucenas y que está traspasado por un puñal, todo ello rodeado por un rosario y con una divisa que lleva inscrito el mensaje "MATER SALUTIS".*

En la parte central, podemos ver una mitra, un báculo y una representación del Santo Rostro, simbología representativa de San Eufrasio".

La descripción heráldica más ajustada sería la que sigue:

Escudos acolados en campo oval, montados sobre sendas cartelas de rollos.

Diestra: En campo de plata, el crismón (**Χρ**ιστός) de gules, cimado por una cruz latina nudosa de su color; a cuyos pies trae una cinta de oro con la

[45] Información obtenida de la página web de la Hermandad: www.caridadysalud.com

divisa en letras de sable: CHARITAS. (Escudo que representa a Jesús de la Caridad, primera de las advocaciones titulares).

Siniestra: En campo de plata, un corazón de gules, cinchado por una corona de flores, hojadas y talladas al natural; corazón del que brota un ramillete de azucenas, atravesado en barra por una larga daga de plata, todo ello surmontado por una cinta de oro que lleva la divisa en letras de sable: MATER SALUTIS; y en todo su derredor por un rosario de sable. (Escudo que representa en toda su extensión a María Santísima de la Salud, segunda de las advocaciones titulares, al cargar como piezas el Corazón Sangrante junto al puñal, como símbolo de la Stabat Mater; al igual que el rosario, las rosas y las azucenas, de la misma forma alusivas a los misterios sobre las distintas etapas de la vida de la Madre de Dios, que se completa con la divisa MATER SALUTIS, o Madre de la Salvación).

Entre sendos escudos acolados se inserta la Faz del Santo Rostro enmarcado, al natural, surmontado por una mitra con sus ínfulas, de su color, atravesada en banda por un báculo, de oro. (Blasón que representa a San Eufrasio, tercera de las advocaciones titulares). La totalidad de la composición se cierra por una filacteria vegetal de su color, rematado a diestra y siniestra por cabezas de querubines, al natural, a modo de sostenes heráldicos.

Este blasón representa en cada uno de los escudos acolados las distintas advocaciones de las imágenes titulares de la hermandad, en tanto que el Santo Rostro y la mitra, simbolizan, respectivamente, a la Ciudad de Jaén y a San Eufrasio, tercera de las advocaciones y Patrón de la Diócesis de Jaén desde que el Obispo don Sancho Dávila y Toledo obtuvo de Clemente

VIII la declaración patronal en el año 1603, como elementos que vinculan a la cofradía con la Ciudad de Jaén y su Diócesis.[46]

[46] Para seguir con detalle la vida de San Eufrasio, vid.: GÓMEZ MARTÍNEZ, E.: "La devoción a San Eufrasio en Andújar durante la Edad Moderna. SS. XVI-XVIII". IV Centenario del Patronazgo de San Eufrasio sobre la Diócesis de Jaén. *Hermandad de San Eufrasio*. Andújar. 2004, pp.43-58.

II.11.- Hermandad Misionera de Jesús Divino Maestro de Humildad y Entrega y María Santísima del Amor.

Orígenes:

Hermandad fundada, como Asociación Pública de la Iglesia, al amparo y tutela de la *"*Congregación de Religiosas Misioneras del Divino Maestro*"*, con estatutos aprobados por el Consejo General de la Congregación, y en su nombre, por la Superiora General de la misma con Decreto de erección con carácter pontificio el 24 de mayo de 2010, aniversario del nacimiento del fundador, en el Colegio de la comunidad en la capital giennense. La hermandad reside canónicamente en la parroquia de San Eufrasio, habiendo

quedado sus estatutos aprobados por la autoridad diocesana el 12 de noviembre de 2015.

El Misterio representará el pasaje en el que Jesucristo lava los pies a los Apóstoles durante el trascurso de la Última Cena. El lema de la cofradía es: *"Aprended de mí".*[47]

Armas y simbología:

En los estatutos aprobados en el año 2010, y en el Capítulo II, artículo 5, punto 5.1, se dice lo que sigue sobre el escudo y su explicación simbológica:

*"*En el centro del escudo aparece una Cruz, símbolo de la redención de los hombres y símbolo del cristianismo.

Sobre la cruz un paño blanco con la frase "Aprended de mí" propia de la Congregación Misioneras del Divino Maestro".

Dos medallones ovalados, siguiendo la forma de los escudos religiosos a ambos lados de la Cruz.

A la izquierda de la cruz (según se mira) el medallón cristológico. Con fondo rojo, símbolo del amor (de Jesús por sus discípulos, y de nosotros con nuestros hermanos). Ese amor que lleva a la entrega y servicio de máxima humildad manifestada en el Lavatorio, reflejado en la palangana y la toalla.

A la derecha de la cruz (según se mira) el medallón mariano. Con fondo celeste, color propio de la Virgen María. Las iniciales del Ave María son coronadas, identificando a María como Reina de nuestras vidas.

[47] Información obtenida de: http://www.hermandadmisionerajesusdivinomaestro.blogspot.com.es/. Agradezco igualmente la información facilitada por José Enrique Solas Hernández, miembro fundador de la Hermandad.

En la parte inferior, y posterior a los dos ya descritos, el medallón con el escudo del Colegio Divino Maestro. El dibujo de una barca con redes, en clara referencia al texto “Yo os haré pescadores de hombres”.

Los medallones se enmarcan en dos motivos naturales que lo envuelven de manera circular no cerrada: La rama del olivo y la rama de palma.

La rama de olivo: símbolo de la fidelidad. Del olivo sale el aceite de los “ungidos”. El aceite que se aplica en el bautismo, confirmación y orden sacerdotal. También el olivo es símbolo de la ciudad de Jaén.

La rama de palmera: símbolo del martirio y del sacrificio. Comienza litúrgicamente el Domingo de Ramos, inicio de la semana de Pasión*”.*

La composición heráldica correspondería a la siguiente descripción:

Una gran cruz latina de sable, que trae el Santo Sudario entre los brazos de la cruz, al natural, que lleva inscrita la divisa en letras de sable: APRENDED DE MÍ.

A los pies de la Cruz lleva un escudo en contorno oval trae una barca con las redes sobre el mar, todo al natural, marcando el horizonte que carga las letras de sable ID.

La Cruz se acompaña a diestra y siniestra por sendos escudos en contorno oval:

A la diestra y en campo de gules, un lebrillo, una palangana, y un paño, todo al natural; escudo que se acompaña en el flanco diestro por una rama de olivo, hojada, tallada de sinople y frutada de sable.

A la siniestra en campo de azur, el anagrama de la Virgen María, de oro, cimada por una corona real cerrada; escudo que se acompaña en el flanco

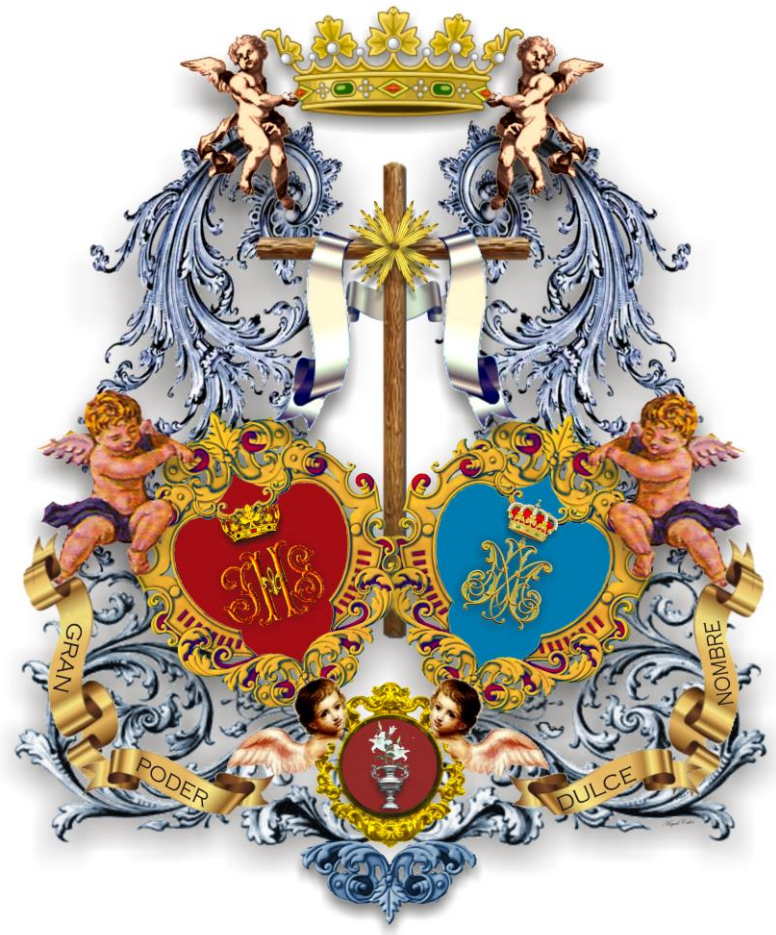
siniestro por una rama de palma, hojada, de su color.

Este emblema-blasón representa con la Cruz al Buen Pastor, que elige como empresa la divisa *"*Aprended de Mí*",* como ejemplo de virtud cristiana.

El escudo de la diestra simboliza la escena del *"*Lavatorio*"*, recogida en el evangelio de San Juan (13, 1-15), que representa a Jesús Divino; como Maestro de Humildad y Entrega, quien durante la Última Cena, lavó los pies a los discípulos; primera de las advocaciones titulares; en tanto que el escudo de la siniestra con el anagrama-coronación mariano, viene a simbolizar a la segunda titular de la hermandad, María Santísima del Amor.

Las ramas de olivo y palma, hacen referencia respectivamente, a las ciudades de Jaén y Jerusalén, y finalmente el círculo con la barca como símbolo de evangelización y educación misionera, que es el emblema de la Congregación de Religiosas Misioneras del Divino Maestro, bajo cuyos auspicios ha quedado fundada la hermandad.

II.12.- Hermandad penitencial del Triunfo de La Santa Cruz, y Cofradía de Nazarenos Jesús del Gran Poder en el encuentro con su Bendita Madre María Santísima del Dulce Nombre en la calle de la Amargura, María Magdalena y San Juan Evangelista.



Orígenes:

El día 10 de junio de 2012 se solicita formalmente al párroco de la Santa Cruz, don Martín Santiago Fernández Hidalgo, el formar un Grupo Parroquial con la finalidad de crear una hermandad de Pasión, siendo las advocaciones de las imágenes, Jesús del Gran Poder y María Santísima del Dulcenombre.

El 18 de junio de 2012 se aprueba en la sesión ordinaria celebrada por el Consejo Parroquial de Pastoral, dar acogida al Grupo Parroquial de Jesús del Gran Poder y María Santísima del Dulcenombre.

En septiembre del mismo año, el grupo parroquial, obtuvo la definitiva aprobación diocesana, pasando a formar parte de la Agrupación de Cofradías y Hermandades de la Ciudad de Jaén, uniéndose a sus actos y cultos y colaborando muy activamente con esta agrupación.

Armas y simbología:

Composición compuesta por una cruz latina, arbórea y nudosa, al natural, con resplandores de oro radiantes en la cruceta; vestida con el Santo Sudario, de su color; cruz que se acompaña a diestra y siniestra por sendos escudos acolados sobre cartelas de oro.

A la Diestra: En campo de gules y en abismo, el anagrama de J H S (Jesús Hombre Salvador), H, *cuya traviesa queda formada por una flor de lis* (alusión a la Virgen María). El anagrama viene surmontado por una corona real abierta, todo de oro.

A la Siniestra: En campo azur y en abismo, el anagrama de Ave María, surmontado de una corona real cerrada, todo de oro.

Ambos escudos se hallan acompañados y sostenidos a diestra y siniestra por sendos ángeles, todo de su color.

En punta, un escudo en contorno oval que en campo de gules y en abismo, trae un jarrón de plata, de cuya boca nacen tres azucenas al natural. Blasón sostenido por dos ángeles a diestra y siniestra. La totalidad de la composición se halla orlada por hojas de acanto de su color que se entrelazan con una cinta de oro en lo bajo, cargando la divisa inserta en letras de sable

“Gran Poder” a la diestra; y “Dulcenombre” a la siniestra.

La Cruz se timbra con una corona real abierta, acompañada nuevamente por dos ángeles como sostenes a diestra y siniestra.

La simbología de esta composición, cuyo eje central es la Cruz con el Santo Sudario, en tanto que los escudos acolados simbolizan a las dos advocaciones titulares de la hermandad, el de la diestra, relacionado con Jesús del Gran Poder*, y el de la siniestra, con María Santísima del Dulcenombre, tomando para ello los símbolos más comúnmente utilizados por la cristiandad para relacionarlos, como son la flor de lis, el anagrama coronación de la Virgen, más la heráldica propiamente mariana, con el jarrón y las azucenas, antes explicado,* aunque aquí además, los anagramas vienen timbrados con sendas coronas reales, que vienen a representar respectivamente, la Grandeza y la Realeza de las imágenes titulares.

La corona real abierta que timbra la composición, entendemos se identifica nuevamente como expresión de la Grandeza absoluta de Jesús del Gran Poder.

II.13.- Hermandad Sacramental del Dulce Nombre de Jesús, y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de las Aguas en su Sagrada Lanzada, Purísima e Inmaculada Concepción de Nuestra Señora, María Santísima Reina de los Ángeles, San Juan Evangelista y San Francisco de Asís.

Orígenes:

Tras la Semana Santa del año 2011, se decide emprender un nuevo camino cofrade para la ciudad de Jaén, es decir una futura hermandad, con lo que se pretende llevar a cabo es la idea del grupo escultórico de La Lanzada. El día 4 de noviembre de 2013, se constituyó el grupo parroquial con la correspondiente aprobación diocesana, a la espera de su posterior constitución como hermandad, quedando radicados canónicamente en la Iglesia Parroquial de San Eufrasio.

Tras diez años como grupo parroquial, consiguieron la aprobación diocesana como hermandad el 9 de mayo de 2023, pasando a formar parte de derecho como Cofradía de Pasión, acogida por lo tanto por la Agrupación de Cofradías y Hermandades de la Ciudad de Jaén.

Armas y simbología:

El diseño armero fue realizado por don Álvaro Abril Vela en el año 2012, cuya descripción según la página web de este grupo parroquial es la que sigue:

En la parte central se encuentra el monograma JHS en relación a la advocación del dulce nombre de Jesús. IHS (en este caso JHS) se toma como "Jesus Hominum Salvator" es decir, Jesús el Salvador de los hombres.

En el lado izquierdo, en un óvalo simétrico al de la derecha se incluye la simbología propia de la advocación cristífera de este grupo parroquial, la llaga que el soldado Longinos abre con una lanza en el costado del Nazareno, de la que brotan la sangre y el agua de Cristo. *A la derecha, otro óvalo con ánfora de azucenas, que además de ser el símbolo femenino que representa a Nuestra Señora Reina de los Ángeles, viene a simbolizar la pureza de la Santísima Virgen*, aparte de los dos ángeles de busto que escoltan la

heráldica. Ambos óvalos contienen sendas inscripciones en latín alusivas a las advocaciones de la futura hermandad.

Todo lo anterior rodeado por una ornamentación arquitectónica inspirada en el barroco de la catedral jiennense. Está rematado por una cornisa de la que surgen haces de luz enlazados por nubes con la intención de destacar el monograma que preside esta heráldica.[48]

La descripción más ajustada a precepto heroico sería la que sigue:

Escudos acolados en campo oval, fileteados de oro y unidos por los flancos siniestro y diestro, respectivamente, por una argolla, de oro, a la que se anuda un pañuelo, de sinople.

Diestra: En campo de plata, una llaga sangrante al natural, rodeada hacia la punta por la leyenda en letras de sable: SACER ICTUS LANCEAE. La leyenda comienza y finaliza por una pequeña cruz griega de gules.

Siniestra: En campo de plata, un jarrón del que nacen tres azucenas, todo de su color, rodeado hacia la punta por la leyenda en letras de sable: REGINA ANGELORUM. La leyenda comienza y finaliza por una pequeña cruz griega de gules, y que representa a *Nuestra Señora Reina de los Ángeles, como una de las principales advocaciones de la Hermandad.*

Sendos escudos acolados se ciman por un escudo oval que en campo de plata, trae el anagrama JHS, cimada la H en su travesaño horizontal por una cruz latina, todo de gules.

[48] Información facilitada por José Ángel Rubio Blanca, a quien agradecemos su atención y deferencia.

Como elementos externos artísticos, la composición se adorna en lo alto y en lo bajo por una cornucopia barroca con motivos vegetales, cimada de resplandores, todo de oro, atravesados en faja por una nube al natural.

Los escudos acolados se acompañan en los flancos por sendos ángeles a modo de tenantes, al natural.

B I B L I O G R A F Í A

ANÓNIMO.: “Reales Cofradías”. *Revista Alto Guadalquivir* (1980). Caja de Ahorros de Córdoba. Jaén.

ARMENGOL Y DE PEREYRA, A.: *Heráldica*. Labor, 2ª edición. Barcelona. 1947.

AA.VV.: *Expiración: Cien años de una Cofradía en Jaén (1888-1988)*. Estudio de ORTEGA SAGRISTA, R.: “Historia de la Cofradía”. Cofradía del Cristo de la Expiración. Jaén. 1988.

AA.VV.: *Semana Santa en Jaén*. Publicación del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Obra coordinada por Manuel López Pérez. Córdoba. 1984.

AA.VV.: *Semana Santa en la Provincia de Jaén*. Gemisa. Bilbao. 1992.

BOLETÍN OFICIAL ECLESIÁSTICO DE LA DIÓCESIS DE JAÉN, núm.33 (1995). “Normas para la constitución Canónica de nuevas cofradías y hermandades y reordenamiento de otras extinguidas que desean volver a organizarse”.

BOLETÍN OFICIAL ECLESIÁSTICO DE LA DIÓCESIS DE JAÉN, núm.1 (2011). “Decreto de aprobación definitiva del estatuto marco de Cofradías y Hermandades de la Diócesis de Jaén de 23-II-2011”.

BOLETÍN OFICIAL ECLESIÁSTICO DE LA DIÓCESIS DE JAÉN, núm.83 (2000). “Nota de la Secretaría General”.

BOLETÍN OFICIAL ECLESIÁSTICO DE LA DIÓCESIS DE JAÉN, núm.102 (2002). “Decreto de aprobación de las normas para la concesión de

títulos honoríficos en las cofradías y hermandades de la diócesis".

CAÑADA QUESADA, R.: "Las Dolorosas de San Juan". *Revista Alto Guadalquivir* (1999). Caja de Ahorros de Córdoba. Jaén.

CASCANTE, I.V.: *Heráldica general y Fuentes de las Armas de España.* Salvat. Barcelona. 1956.

CEREZO, B.: "El origen de nuestro emblema". *Revista Humildad y Silencio,* núm.1 (1990). Hermandad del Santísimo Cristo de la Humildad y Silencio de Jaén.

CIRLOT, J.E.: *Diccionario de símbolos*. Siruela. Madrid. 1997.

COELLO, P.M.: *Heráldica religiosa y Hagiografía*. Hidalguía. Madrid. 1964.

COSTA Y TURELL, M.: *Tratado completo de la Ciencia del Blasón, ó sea, código heráldico-histórico, acompañado de una estensa noticia de todas las órdenes de caballería existentes y abolidas*. 2ª edición. Barcelona. 1858. Reedición facsímil. Librerías París-Valencia. Valencia. 1994.

CHEVALIER, J.: *Diccionario de los símbolos*. Herder. Barcelona. 1986.

ESTATUTOS DE LA HERMANDAD DEL SANTÍSIMO CRISTO DE LA HUMILDAD (SILENCIO). Imprenta Viuda de Diego Cobo. Jaén. 1995.

ESTATUTOS DE LA HERMANDAD SACRAMENTAL DE JESÚS SALVADOR EN SU SANTA CENA Y MARÍA SANTÍSIMA DE LA CARIDAD Y CONSOLACIÓN. Edita La Hermandad. Blanca impresores. Jaén. 2010

***ESTATUTOS DE LA REAL COFRADÍA DEL SANTÍSIMO CRISTO DE LA EXPIRACIÓN*.** Morales. Jaén. 1952.

FERNÁNDEZ HERVÁS, E.: "Cofradía del Señor Resucitado y María

Santísima de la Victoria". *Revista Alto Guadalquivir* (1997). Caja de Ahorros de Córdoba. Jaén.

GARRIDO AGUILERA, J.C.: *Religiosidad popular en Jaén durante los siglos XV y XVI. Las Cofradías"*. Ayuntamiento de Jaén. Murcia. 1987.

GÓMEZ MARTÍNEZ, E.: "La devoción a San Eufrasio en Andújar durante la Edad Moderna. SS. XVI-XVIII". IV Centenario del Patronazgo de San Eufrasio sobre la Diócesis de Jaén. *Hermandad de San Eufrasio*. Andújar. 2004.

IBÁÑEZ MUÑOZ, J.: *El Silencio*. Jaén. 1999.

JIMÉNEZ DELGADO, F.: "Elementos simbólicos de la Stabat Mater". *Revista Alto Guadalquivir* (1999). Caja de Ahorros de Córdoba. Jaén.

LIBRO DE CRÓNICAS DE LA COFRADÍA DE LOS ESTUDIANTES (1946-1963).

LÓPEZ PÉREZ, M.: *Crónica de un proyecto cofrade, 1998-2005*. Jaén. 2006

---- *Insigne y Real Congregación del Santo Sepulcro y Siervos de la Orden Tercera de Nuestra Señora de los Dolores. Historia, tradición y religiosidad de cinco siglos*. Jaén. 2006.

LORITE CRUZ, P.J.: "Un breve análisis por la colección de Dolorosas de Jaén de Sebastián de Solís hasta Ana Rey, José Miguel Tirao Carpio y José Antonio Cabello Montilla". *Revista Pasión y Gloria*, núm.39 (2020). Agrupación de Cofradías y Hermandades de la Ciudad de Jaén. Jaén

MESA JIMÉNEZ, A.: "Orígenes de la Hermandad del Silencio". *Revista Alto Guadalquivir* (1997). Caja de Ahorros de Córdoba. Jaén.

MONTANÉ, J.: *Guía completa de la Semana Santa en Jaén*. Facsímil. Jaén. 1976.

NICÁS MORENO, A.: *Heráldica y emblemas de las cofradías de la Semana Santa giennense.* Grupo editorial universitario. Granada. 2001.

---- "Blasonario en el Convento de la Merced de Jaén. Singularidades heráldicas". Revista digital Argentaria, vol. 27. ·Especial Jaén y sus pueblos". 2023.

---- "De las Reales Cofradías y Hermandades". *Revista Alto Guadalquivir* (2001). Caja de Ahorros de Córdoba. Jaén.

---- "Heráldica de las desaparecidas Cofradías de las Cinco Llagas y de los Esclavos del Santísimo Sacramento y Cena del Señor". *Revista Alto Guadalquivir* (1995). Caja de Ahorros de Córdoba. Jaén.

----"Heráldica de la Real Hermandad Sacramental y Cofradía de Nazarenos del Santísimo Cristo de la Expiración, María Santísima de las Siete Palabras y San Juan Evangelista". *Revista Alto Guadalquivir* (2008). Caja de Ahorros de Córdoba. Jaén.

---- "Heráldica de las cofradías de Nuestro Padre Jesús de la Piedad y del Señor Resucitado". *Revista Alto Guadalquivir* (1994). Caja de Ahorros de Córdoba. Jaén.

---- "Heráldica de la Insigne y Real Congregación del Santo Sepulcro y Siervos de la Orden Tercera de Nuestra Señora de los Dolores". *Revista Calvario,* núm.24 (2009). Jaén.

---- "Heráldica de las Cofradías del Santo Sepulcro y del Santísimo Cristo de las Misericordias". *Revista Alto Guadalquivir* (1993). Caja de Ahorros de Córdoba. Jaén.

---- *Heráldica y genealogía de los obispos de la Diócesis de Jaén*. I.E.G. Jaén. 1999.

---- "Historiografía del escudo de la Cofradía de los Estudiantes*". Revista Estudiantes*, núm.13. Jaén, 2002.

---- "Una hermandad para uno nuevo siglo. Heráldica de la hermandad de la Amargura". *Revista Alto Guadalquivir* (2000). Caja de Ahorros de Córdoba. Jaén.

---- "Sobre el título y timbre de corona real en la heráldica de las cofradías y hermandades giennenses". *Revista Pasión y Gloría*, núm.37 (2019). Agrupación de Cofradías y Hermandades de la Ciudad de Jaén.

NICÁS MORENO, A (textos) y CALVO VERDÚ, M (ilustraciones).: *Heráldica de las Cofradías y Hermandades de la Semana Santa giennense*. Diputación provincial de Jaén. Instituto de Estudios Giennenses. Jaén, 2017.

ORTEGA SAGRISTA, R.: "Historia de las Cofradías de Pasión y de sus procesiones de Semana Santa en la ciudad de Jaén. (Siglos XVI al XX)". *B.I.E.G.*, núm.10 (1956). Jaén.

---- "Historia de la Cofradía de la Transfixión y Soledad de la Madre de Dios (I)". *B.I.E.G.*, núm.113 (1983). Jaén.

---- "Historia de la Cofradía de la Transfixión y Soledad de la Madre de Dios (II)". *B.I.E.G.*, núm.114 (1983). Jaén.

RADES Y ANDRADA, F. de.: *Chronica de las tres Ordenes y Cauallerias de Sanctiago, Calatraua y Alcantara*. Toledo, 1572. Reedición facsímil. Librerías París-Valencia. Valencia. 1997.

SALVADOR GONZÁLEZ, J.M.: "La Virgen de la Anunciación, un paradigma de humildad en la doctrina y en la imagen de la Edad Media·. En las emociones en el Mediterráneo antiguo y en el inicio de la era moderna". *Revista digital Mirabilia* núm.15 (2012/2), pp.319-321. Obra coordinada por ENRIC MALLORQUÍ-RUSCADELLA. En https://www.revistamirabilia.com/sites/default/files/pdfs/2012_02_14.pdf

SÁNCHEZ ESTRELLA, A.: "Evolución de la Cofradía de la borriquilla en el correr de los años". *Revista Alto Guadalquivir* (2000). Caja de Ahorros de Córdoba. Jaén.

---- "La Iglesia parroquial de Nta. Sra. de Belén y San Roque, desde el año 1961, sede canónica de la Real, Ilustre y Fervorosa Hermandad de la Entrada de Jesús en Jerusalén y María Santísima de la Paz de Jaén". *Revista Alto Guadalquivir* (1996). Caja de Ahorros de Córdoba. Jaén.

---- "La Hermandad del Santísimo Cristo de la Humildad". *Revista Alto Guadalquivir* (1987). Caja de Ahorros de Córdoba. Jaén.

EL BARROCO Y LA SEMANA SANTA

Antonio Garrido Moraga *

En este artículo se plantea una aproximación a la realidad sustancial de la Semana Santa dentro de la serie histórica. No se tratan cuestiones religiosas, se atiende a la aplicación del tecnicismo «barroco» a la celebración. La fiesta total, tal como la conocemos con sus variaciones en el tiempo, del espíritu propagandístico de Trento y, de manera más profunda, modo de posible consolación ante la muerte.

Una de las hipótesis más aceptadas sobre la etimología de la palabra barroco es la que la deriva del portugués «barroco» con el significado de irregular y anormal. La palabra pertenece al lenguaje de la joyería donde una perla barroca es una perla no esférica. La palabra remite a lo insólito y Germán Bazin recuerda que se distinguían botellas normales y botellas barrocas que eran las que presentaban irregularidades. Desde un punto de vista estético el barroco se adecua a los caprichos de la imaginación. El *Diccionario de la Academia francesa*, en su edición de 1740, ya recoge el sentido peyorativo que el clasicismo otorgó al término cuando lo define como irregular, raro, desigual. La irregularidad es la curva frente a la verticalidad racional.

Hace años leí el libro de Heinrich Wölfflin *Renacimiento y Barroco*, un clásico de la reflexión teórica sobre los géneros artísticos que la investigación ha modificado en muchos aspectos pero que sigue vigente en lo esencial. La Semana Santa es esencialmente barroca. Voy a considerar los planteamientos del autor en este sentido. El carácter pictórico es el juego de las luces y de las sombras. El crucificado, por citar un ejemplo emblemático, pensemos en el *Cristo de la Expiración, El Cachorro*, se refleja en las paredes de la calle, tan estrecha, medida exacta del trono. La vacilación de la llama de las tulipas crea ese efecto admirable del movimiento y la indefinición de los perfiles, incrementado por las columnas de incienso.

En la evolución del estilo que triunfó sobre la nitidez del Renacimiento aparecen elementos decorativos como columnas salomónicas, pináculos, frontones partidos, estípites, rocallas; en suma, acumulación de elementos, torbellinos de las formas que llegan a ser lujuria de los volúmenes hasta que los límites se ven sobrepasados por la propia decoración. No cabe duda de que el barroco es un periodo histórico concreto y también es un fenómeno de estilo que supera el momento cronológico. El barroco es la multipolaridad, el panteísmo, el dinamismo, el grito de la naturaleza.

* Universidad de Málaga. Académico C. de la Real Academia Española.

Extracto de la Revista Jábega nº 104, año 2014. © Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (www.cedma.es)

Cristo de la Expiración. Foto Legado J. Sesmero, sign. 076.09.01.02.

La superficie plana adquiere profundidad y el paño de pureza, que se puede calificar como violento, concentra ese volumen al que se refiere el tratadista. Jesús, misteriosamente, traspasó el umbral y sufrió por todos en el infinito ocaso del tiempo, en ese lugar en el que las cosas juegan a su revés en el espejo de los deseos y de las pasiones. Es en la Expiración donde se encuentra el significado profundo de la tragedia, de la hecatombe del sacrificio en la que la víctima cumple el destino del misterio.

La forma abierta se impone sobe la forma cerrada. No hay nada más abierto que los brazos extendidos en la ceremonia del dolor. Esos brazos adquieren el profundo valor simbólico de aceptar a todos, de redimir, de acoger, de consolar.

Durante el siglo XVIII hablar de «gusto barroco» era una condena estética, ya que los neoclásicos lo calificaban como extravagante, decadente y, en definitiva, como un bastardo degenerado del renacimiento. Pero las cosas cambiaron y el término se revalorizó como un periodo artístico y cultural que se relaciona con los planteamientos religiosos del Concilio de Trento, un periodo que puso el acento en las incertidumbres y en la brevedad de la vida, el componente trágico de la muerte y el libre albedrío; todo ello unido al deseo de seducir al espectador por medio de formas nuevas como las ovales, fachadas muy elaboradas que sólo tienen una función decorativa y que es como ver una fachada clásica reflejada en el agua gracias a las curvas y a las contracurvas.

Lo que no es discutible es la relación del pensamiento contrarreformista con el barroco como expresión estética de algunos de los planteamientos más importantes del Concilio de Trento. En este sentido, catolicismo y barroco forman un binomio inseparable. Esta sociedad atormentada que padece toda suerte de calamidades se articula sobre un triángulo existencial que parte de la vida hacia la muerte para alcanzar la vida; con un matiz importante, la presencia del estoicismo, que alcanza su máxima expresión en la *Epístola Moral*, donde se aconseja, en el tono didáctico general del texto, vivir en la muerte, aceptarla como parte de lo cotidiano.

La muerte es el pánico, la dama más blanca que el armiño y el mecanismo de materialización de lo desconocido es clave en la cosmovisión barroca. Las imágenes y la penitencia pública son factores consoladores; a ello, se une la belleza, clave del arco.

Jesús, misteriosamente, traspasó el umbral y sufrió por todos en el infinito ocaso del tiempo, en ese lugar en el que las cosas juegan a su revés en el espejo de los deseos y de las pasiones. Es en la Pasión donde se encuentra el significado profundo de la tragedia, de la hecatombe del sacrificio en la que la víctima cumple el destino del misterio. La peste asolaba Europa y la peste era el castigo divino por los pecados del mundo, así lo entendían las gentes que nada podían hacer más que sufrir y aceptar el terrible destino. El único camino que quedaba era la penitencia pública. Miles se pasearon por las calles de las ciudades azotadas por la epidemia, por la plaga, con el torso desnudo, con la cabeza cubierta por la corona de espinas, con las disciplinas en la mano, golpe tras golpe, sangre y más sangre, había que imitar los dolores del Justo, había que sufrir para conseguir el perdón, todos seguían a una cruz desnuda que señalaba el

Extracto de la Revista Jábega nº 104, año 2014. © Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (www.cedma.es)

camino entre las sombras, el olor fétido a cadaverina y las columnas de humo. Así nació la penitencia como origen de las procesiones y no se perdió en el barroco.

El significado profundo del misterio de la Semana Santa está en todo lo anterior y radica, sobre todo, en el barroco del que la celebración es heredera. El tiempo ha modificado muchas cosas pero no ha alterado este origen y modelo. El barroco es una visión del mundo que puede no ser reconocida como tal pero que es un río subterráneo que permanece en la base de la celebración. El mundo posterior a Trento desarrolló una estética de contradicciones y sentimientos extremos que sigue funcionando.

Nuestra sociedad vive de espaldas a la muerte y usa todo lo que está en su mano para no tenerla presente pero, en el fondo, no puede eludirla. El paso del tiempo se encarga de recordarnos en cada momento la realidad del final. Es en el siglo XVII cuando la sensibilidad macabra en sentido estricto se va humanizando para que los sentidos vivan la gran tragedia. Esa humanización se irá llenando de belleza pero con sentidos diferentes según los países, las tradiciones artísticas y las doctrinas protestante o católica.

El universo contradictorio, paradójico, extremado del barroco se manifiesta en la Semana Santa de manera singular. Las manifestaciones públicas son plenamente ortodoxas pero siempre, en cualquier época, con mayor o menor intensidad, elementos perturbadores se introducen en la celebración hasta extremos que se hicieron intolerables a la jerarquía tanto civil como religiosa, que tanto daba, que las obligaron a tomar medidas para encauzar ese río que estaba siempre presto a desbordarse y que se conoce como religiosidad popular.

A medida que las cofradías adquirían mayor importancia su ajuar se incrementaba y nos referimos concretamente a las imágenes que en origen eran el Nazareno, el Crucificado, la Virgen, San Juan y también la Santa Mujer Verónica con las que se podían representar los pasos como es bien sabido con el caso de la Hermandad del Dulce Nombre de Jesús Nazareno del Paso. Al principio las imágenes, policromadas o vestidas, eran de pequeño tamaño y se portaban en

Cristo de la Expiración, por la plaza de San Pedro.
Legado J. Sesmero, sign. 076.09.01.07.

unas andas muy simples por cuatro hermanos o por religiosos del convento donde residía la cofradía o por aquellos con los que tenía especial relación, así como por sacerdotes seculares. La peana podía no tener mesa y los portadores llevaban horquillas o co-

El Señor del Huerto, en la actualidad. Foto: ASpepeguti.

Extracto de la Revista Jábega nº 104, año 2014. © Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (www.cedma.es)

Jesús Nazareno del Paso, antes de 1931.
Legado J. Sesmero, sign. 076.09.01.25.

rreones; de ahí el nombre de correonistas. Caso de tenerla, la mesa del trono era una moldura de pocos centímetros de altura pintada de negro. En el frontal y en los laterales se le fueron incorporando cartelas con escenas de la Pasión y también alegóricas. Las imágenes aumentaron de tamaño, fueron realizadas por grandes escultores y los tronos también se fueron complicando, así como todo el cortejo.

Málaga fue tierra para recristianizar: A los esfuerzos del clero secular hay que añadir el de los conventos. Antes de 1500 se había fundado el de los franciscanos, el de los trinitarios, los dominicos, los mínimos de San Francisco de Paula y los mercedarios. Como vemos, la presencia de franciscanos y dominicos es importante y sus conventos tuvieron singular relevancia en la vida de la ciudad hasta el siglo XIX. Estas órdenes favorecieron mucho la creación de cofradías. A estas órdenes se añadieron los jesuitas, los agustinos, los carmelitas, los trinitarios y otras que convirtieron a Málaga en una ciudad convento.

Frente a la lectura de las escrituras preconizada por los protestantes, Trento fomentó una religiosidad sensorial basada en las imágenes y en los sentimientos y pasiones que éstas provocaban en un pueblo iletrado. Las procesiones tenían un valor propagandístico gracias a sus valores estéticos y a sus indiscutibles componentes teatrales que llegaban hasta la verdadera representación como sucedía con las imágenes de la Archicofradía del Paso y la Esperanza, que ofrecían escenas de gran patetismo en la plaza de las Cuatro Calles. Después de la predicación se producía el encuentro del Nazareno con San Juan, la Verónica y la Virgen. Hay que imaginar el efectismo que alcanzaba un grado máximo de comunicación sensible cuando el Nazareno separaba la mano de la cruz y bendecía.

Virgen de la Paloma
en su trono, en la actualidad.

Extracto de la Revista Jábega nº 104, año 2014. © Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (www.cedma.es)

La teatralidad llegaba al extremo de emplear personas en la procesión, personas que representaban a los personajes claves de la pasión y que debían ser de buena fama. Era costumbre que cuando la cofradía hacía estación en alguna iglesia o convento se representaran momentos pasionistas. También participaban los doce apóstoles vestidos de hebreos con máscaras, así como otras figuras. Todas las hermandades debían pasar ante el Santísimo en la Catedral. Los abusos, unos reales y otros imaginados por las autoridades, se ven reflejados en textos de la época como en *La Tarasca de Madrid*.

La serie pasionista y de los dolores de María eran referentes claves de este discurso, de esta manera de vivir la fe. Las imágenes humanizaban los conceptos, los ponían al alcance de todos. Eran la Biblia de los pobres que ya se había desarrollado en las portadas de las iglesias medievales. Los sentidos ocupaban un lugar fundamental en la religión tridentina. Los fieles se organizaban para rendir culto a las imágenes de su devoción con preferencia en los conventos.

El siglo XVIII asiste a una eclosión de fundaciones cofrades:

Agustinos: Santo Entierro, Descendimiento, Triunfo de la Muerte, Santo Sudario, Lanzas, Angustias.
Trinitarios: Rescate, Dolores.
Mínimos: Jesús de Nazareno, Monte Calvario, Esperanza.
Carmelitas: Resurrección.
Mercedarios: Esclavitud de la Soledad, Columna, Viñeros, Traspaso y Soledad, Sangre, Santo Sudario.
Dominicos: Dulce nombre de Jesús, Esperanza, Sotanilla, Cristo con la Cruz a cuestas, Sudario, Cabrillas, Soledad.
Trinitarios calzados: Columna, Salud.
Franciscanos: Columna, Oración en el Huerto, Pobre, Azotes y Columnas, Crucificado de la Vera-Cruz, Santo Sudario de la Pura y Limpia Concepción, Vera-Cruz, Pura y Limpia Concepción, Santo Sudario de la Vera-Cruz, Rico, San Juan Evangelista.

En 1739 se fundó el convento de San Felipe, en el que se erigió Servitas.

Nuestra Sra. de la Esperanza, en una postal publicada antes de la Guerra Civil.
Legado J. Sesmero, sig. 076.09.06.55.

Esta relación de Elías de Mateo Avilés nos informa de la estrecha vinculación entre cofradías y conventos. Por el mismo autor sabemos que veintitrés cofradías salían en procesión desde el Miércoles al Viernes Santo. Las cofradías aseguraban fieles, proporcionaban recursos y eran, igual que ahora, un movimiento asociativo de importancia en la ciudad. Los conventos siempre fueron muy receptivos a las hermandades, más que las parroquias. Tras la Desamortización, muchas desaparecieron, otras vieron muy mermados sus recursos y, casi todas las supervivientes tuvieron que cambiar su secular modelo y adaptarse a la vida parroquial.

Extracto de la Revista Jábega nº 104, año 2014. © Centro de Ediciones de la Diputación de Málaga (www.cedma.es)